

MAURINI DE SOUZA ALVES PEREIRA

**O HIBRIDISMO DE GÊNEROS LITERÁRIOS COMO PROCEDIMENTO
DIALÉTICO E FATOR DE DISTANCIAMENTO NO TEATRO DE BERTOLT
BRECHT**

**Dissertação apresentada como
requisito parcial à obtenção do grau de
Mestre, Curso de Pós-Graduação em
Letras. Área de concentração: Estudos
Literários, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do
Paraná.**

**Orientadora: Profª Drª Marta Moraes da
Costa.**

CURITIBA

2005

A todos os que têm esperança.

AGRADECIMENTO

A Deus.

À Professora Marta Morais, pela orientação constante e eficaz.

A marido e filho, platéia presente, sempre.

A Virgínia Wallner, pela iniciativa e amizade.

A Márcia Dea e José Marinho, irmãos que vieram prontos, por tantas “deixas”, “improvisações” e “sopros”.

Ao grupo de teatro *Wir sprechen deutsch*, por estar sempre comigo.

Ao professor Paulo Soethe, que contribuiu no começo, meio e fim.

Aos professores Édison Costa e Benito, pelas aulas maravilhosamente inesquecíveis.

Ao professor Paulo Venturelli. Palavras não definem certo nível de admiração.

Aos professores do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, por ensinarem, na prática, o que é dedicar a vida ao ensino.

Aos professores Margarida Rauen e João Roberto Faria, componentes da banca examinadora, pelas sugestões oportunas.

Aos pais, irmãos, cunhados, sobrinhos, primos, avó, tios. Pela preocupação extrema.

A todos os que, com palavra, gesto ou oração, ajudaram-me a chegar até aqui.

RESUMO

Este trabalho trata de diferentes aspectos relacionados aos gêneros literários, enfatizando o hibridismo dramático-épico e dramático-lírico e sua ligação à teoria e prática do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Como escritor com ênfase na temática político-social, Brecht assimilou a utilização do hibridismo de gêneros presente no teatro desde a Antigüidade, aproveitando-o para atingir os fins a que se propunha. O hibridismo deveria servir como fator do que chamou de distanciamento, em oposição à característica dramática da empatia, forma que vislumbrava como eficiente para que o palco gerasse ensino. Operando dialeticamente, inclui a épica ou a lírica na dramática com a função determinada de criar questionamento. Peças teatrais como *Baal*, *A mãe* e *O círculo de giz caucasiano*, escritas em diferentes períodos da história do dramaturgo são utilizadas para demonstrar que o hibridismo esteve presente nos diversos momentos de seu trabalho, acompanhando o caráter didático-dialético da obra brechtiana.

Palavras-chave: Brecht, Teatro épico, Hibridismo de gêneros, Teatro alemão, Teatro dialético, Distanciamento.

ABSTRACT

This work is about the different aspects related to the literary genre, emphasizing the epic dramatic and the lyric dramatic hybridism and how Bertolt Brecht used it in his theory and practice. Brecht was a writer who gave emphasis to the social political thematic. He studied the genre hybridism since the Antiquity to reach his purpose. So he received the status of synthesis author in the dramatic art. The hybridism would serve to create what he called alienation, the opposite of empathy. He thought that only the alienation could lead the teaching on the stage. He worked dialectally and used the lyric dramatic or the epic dramatic to form a doubtful public. Theater plays as *Baal*, *The Mother* and *Caucasian chalk circle*, that were written in different times, are used to explain that the hybridism was ever in the Brechts work, so like the dialectics didactics character.

Key words: Brecht, Epic Theater, Genre Hybridism, Germany Theater, Dialectics Theater, Alienation.

SUMÁRIO

1. Introdução	01
2. Gêneros literários	06
2.1 Texto dramático e texto espetacular	12
2.2.1 Aristóteles e o teatro da Antiguidade	16
2.2.2 Lessing	23
2.2.3 Goethe e Schiller	26
2.2.4 Hegel	32
2.2.4.1 A dialética materialista de marx	39
2.2.5 Lukács	41
3 Hibridismo de gêneros literários	47
3.1 A lírica no teatro	48
3.1.1 Ditirambo e Eurípides	50
3.1.2 A lírica no teatro dos séculos XVII, XVIII e XIX	57
3.1.3 A lírica no teatro simbolista	65
3.1.4 Ópera	71
4 Teatro épico: a crise do drama	75
4.1 Teatro épico de Brecht	78
4.1.1 Piscator	78
4.1.2 Teatro da Grécia antiga e oriente	83
4.1.3 Idade Média	94
4.1.4 Woyzeck	98
4.1.5 Transformação, distanciamento e dialética	103

4.2	O teatro dramático de Brecht	117
4.3	Rubricas	121
5	Lírico e épico como fatores de um teatro de resistência	127
5.1	A estética de <i>Baal</i> e a lírica da primeira fase	129
5.2	<i>A mãe</i> e a épica da segunda fase	147
5.3	O épico e lírico <i>O círculo de giz caucasiano</i>	158
5.3.1	A peça	160
5.3.2	A dialética em Azdak	163
5.3.2.1	A personagem	165
5.3.2.2	Azdak, pelo autor	166
5.3.2.3	Azdak, pelo "outro"	166
5.3.2.4	Azdak, por ele mesmo	168
5.3.2.5	Azdak, escrivão da aldeia (contraventor)	169
5.3.2.6	Azdak, a lei	173
5.3.3	Características líricas	178
5.3.4	Características épicas	187
6	Conclusão	200
	REFERÊNCIAS	205

1. INTRODUÇÃO

Ao propor o estudo do hibridismo de gêneros na obra de Brecht, a princípio pareceu aceitável a restrição ao campo literário, dissociando a abordagem da ideologia do autor. Não foi preciso muito tempo, porém, para se descobrir que esse enfoque não é possível, pelo simples fato de que Brecht submeteu a sua obra ao desejo de transformação do mundo em que vivia.

Bertolt Brecht foi o maior nome do teatro alemão do século XX. Nascido num tempo em que o naturalismo de Hauptmann era destaque mundial e convivendo, em sua adolescência e juventude, com o que de melhor se realizou da corrente expressionista em todo o mundo, o dramaturgo percebeu que a supremacia sobre a arte teatral do planeta não serviu para melhorar a situação de seu povo. Investiu, por isso, em um teatro político-social, o que é determinante em sua obra.

Com esse intuito, estudou o teatro antigo, o oriental, o da Idade Média, o clássico, o romântico, o de Büchner, e os que se seguiram, tornando-se exemplo de síntese, na teoria e prática, da obra dramática que o precedeu. Nas suas análises, aproveitou pontos que conduziram a um teatro no qual o ilusionismo fosse rompido de forma que, no lugar da catarse defendida por Aristóteles, uma nova reação fosse gerada pelo palco: a de distanciamento, que por sua vez, levaria o público a adotar uma postura crítica diante da peça a que assistia e a refletir sobre a realidade social.

Admirador de Hegel, fez da dialética base teórico-filosófica para sua obra, o que regeria, inclusive, o hibridismo de gêneros literários. Buscou, porém, a aplicação da vertente marxista, em que as contraposições são apresentadas como fatores de mudança social. Sua forma de utilização deveria direcionar-se do palco para a plateia, defendendo, para seu público, o entendimento da dialética através do teatro do distanciamento, e não o contrário. Essa concepção gerou conflitos com comunistas da época, como, por exemplo, com George Lukács.

Brecht, mesmo admitindo que seu teatro se encaixaria na dialética

materialista de Marx, desejava fazer da aplicação desse conceito um prazer, para uma estética que deveria divertir, além de ensinar. Utilizou, assim, tanto o conhecimento marxista quanto as peculiaridades de que a arte dos palcos poderia dispor para alcançar seus intentos, tendo consciência de que o hibridismo de gêneros acompanhava o teatro a partir de suas raízes. Da Grécia Antiga, empregou o coro das tragédias e as características não ilusionistas das comédias; do teatro oriental, aproveitou o desempenho dos atores; na Idade Média, encontrou a dissociação das cenas em palcos separados; e dos tempos modernos, a insatisfação de Büchner e Piscator. De todos esses períodos, aplicou as inserções narrativas. Como diferencial da maioria deles, elegeu pessoas das classes sociais mais baixas como seus protagonistas.

Utilizou a lírica como elemento gerador de distanciamento. Observando a tendência desse gênero a ser um “momento de pausa” na ação, inseriu-a em situações nas quais o público deveria mesmo parar e avaliar o que estava acontecendo em cena, separando-se da trama em que poderia estar envolvido. Aplicou a dialética nessas inserções, sempre buscando seu emprego em situações nas quais o real e humano se sobressaíssem.

O hibridismo lírico foi bem menos utilizado pelo dramaturgo alemão, que, em sua segunda fase, restringiu-o às óperas populares que escreveu. Na primeira fase, principalmente na peça *Baal*, esse hibridismo se apresentou como tendência das correntes que o influenciaram. Já em *O círculo de giz caucasiano*, trabalho escrito em sua terceira fase, conseguiu adequá-lo aos seus intentos de teatro dialético e de distanciamento. Nessa peça, o lirismo é observado pela musicalidade dos versos, pela condensação entre o “eu” e o “tu”, pela inserção em contextos emocionais, pela demonstração de sentimentos, revelação de almas ou mesmo pelo silêncio, recorrente no teatro do absurdo, mas que, até então, apresentava poucas referências nos palcos. Em todos esses casos, porém, o efeito é único: quebra na ação dramática.

O hibridismo épico, além de ser elemento presente em praticamente toda a obra do autor, ocupou grande parte de sua teoria. Um dos objetivos desta dissertação é demonstrar a consciência de Brecht com relação ao uso da épica nas estéticas dramáticas que o precederam, ao funcionamento desse hibridismo, e aos efeitos que ele poderia gerar no público.

Com a inclusão de alguns autores que discorreram sobre gêneros literários, este trabalho procurará demonstrar a complexidade do assunto, que desde Platão tem sido encontrado em relatos teóricos. Também os exemplos de hibridismo, tanto lírico quanto épico, presentes no texto dramático, objetivaram conduzir o estudo por caminhos que o próprio Brecht precisou percorrer para chegar ao status de síntese: o conhecimento dos textos gregos, clássicos, simbolistas, orientais, de Büchner e do próprio Piscator, com quem o dramaturgo trabalhou, forneceu as teses e antíteses de sua teoria e prática.

Entendendo que, assim como os aspectos literários da obra brechtiana não se dissociam dos ideológicos, seria possível uma melhor compreensão da obra de resistência de Brecht, situando-a na sociedade a que resistia. Por isso, um apanhado da história alemã durante o período em que o dramaturgo viveu no país, associado a dados biográficos, estão presentes no texto.

Para demonstrar, descrever e analisar todo esse processo, este trabalho é dividido em quatro capítulos.

O primeiro trata das teorias a respeito dos gêneros literários. São introduzidos alguns princípios enunciados por escritores e estudiosos do assunto, a fim de elucidar essa delimitação da literatura. Como o foco principal deste trabalho é o teatro, o texto dramático e o texto teatral são contrapostos. O estudo se torna conveniente pelo fato do tema enfocar um dramaturgo e diretor, em cuja obra, a teoria e prática sempre estiveram associadas.

A Grécia Antiga e Aristóteles demonstram o quanto essa sociedade foi importante para o desenvolvimento do trabalho de Brecht, e porque o escritor

alemão denominou seu teatro híbrido de “não aristotélico”. Os escritos de Lessing, Goethe, Schiller e Hegel também fazem parte desse capítulo, por terem influenciado toda a obra alemã depois deles. George Lukács, contemporâneo de Brecht, é um exemplo de teórico que, mesmo divergindo do dramaturgo, apresentou posições fundamentais para um melhor entendimento da utilização dos gêneros na obra brechtiana.

O capítulo dois trata da lírica no teatro. Iniciando com o conceito de hibridismo de gêneros, essa parte apresenta alguns períodos em que a lírica fez parte dos palcos. Apontada como a mais provável origem do teatro, através da evolução do ditirambo, o hibridismo dramático lírico é encontrado desde os gregos, atravessando o classicismo e chegando aos tempos modernos como característica constante, apesar de, geralmente, não intensa. No Simbolismo, Maeterlinck e Fernando Pessoa se dedicaram a escrever um teatro em que o lirismo se sobressaísse à ação. Em sua primeira fase, Brecht utilizou peculiaridades da lírica simbolista, que se apresentou como influência marcante em seus trabalhos; o dramaturgo alemão também adaptou um novo conceito de ópera, cujos aspectos líricos e dramáticos são expostos nessa parte.

O capítulo três é dedicado à épica no teatro. Baseado nas características apontadas por Szondi como próprias ao drama, essa seção aproveita a expressão “*crise do drama*” para determinar a tendência que levou à teoria de Brecht do Teatro Épico. Piscator, diretor de teatro alemão com quem o dramaturgo trabalhou durante alguns anos, foi responsável pelo termo, que atualmente, tornou-se sinônimo da obra brechtiana. As bases da arte grega e oriental para os palcos, assim como a obra *Woyzeck*, de Büchner, são apontadas como orientadoras para a formulação de uma teoria voltada ao distanciamento e dialética, em um autor que representou resistência à sociedade estabelecida da época.

Finalmente, no quarto capítulo, este trabalho analisará as obras *Baal*, da primeira fase brechtiana, em que o autor optou por uma obra dramático-lírica, e *A*

mãe, adaptação do romance de Máximo Gorki, que representa a busca de Brecht, nesse segundo período, por um teatro conduzido pela narrativa. Essas duas obras são apresentadas sob a ótica do hibridismo de gêneros. Já *O círculo de giz caucasiano*, pertencente à terceira fase do autor, demonstra que a busca por um teatro dialético e gerador de distanciamento foram os regentes do hibridismo dos três gêneros, e portanto, com essa peça, fecha-se a análise proposta.

2 GÊNEROS LITERÁRIOS¹

Rosenfeld apresenta algumas diferenças básicas entre os componentes da trilogia de gêneros literários: o lírico, com voz central e menor “na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma”; o épico – “poema ou não”, maior e com um narrador a fim de “apresentar personagens envolvidos em situações e eventos”²; o dramático, com diálogos e sem narrador. Baseia sua afirmação em Emil Staiger, estudioso da segunda metade do século passado, que por sua vez, buscou em Goethe uma lógica para o assunto dos gêneros.

Segundo o autor de Fausto, haveria somente três formas naturais autênticas de poesia: a claramente narrativa, a que move o entusiasmo e a que age de modo pessoal: Epos, lírica e drama, que poderiam agir juntas ou separadamente³. Baseando-se nessa afirmação, Staiger apresentou as três formas como possibilidades “fundamentais da existência humana”, e como o ser humano não é uno, a literatura também não – ela acompanha a diversidade da vida.

Para Staiger, a base da poesia é uma dessas três qualidades, o que não quer dizer que elas irão gerar um gênero puro, que para ele é inexistente, mas, pelo contrário, podem se mesclar em uma obra, sem perder as suas características

¹ Três abreviaturas ligadas à teoria de Brecht serão utilizadas neste trabalho. As citações do *Pequeno Organon para Teatro*, em que Brecht sintetizou vários conceitos teóricos, serão assinaladas com PO: e o número do tópico do *Organon* que contém a informação. A versão utilizada pertence a BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia. p. 159-215. Os outros textos dessa edição serão apresentados como ET: e o número da página. Também o *Diário de trabalho* será abreviado com DT: e o número da página. Nesse caso, a obra de origem é BRECHT, B. *Diário de trabalho*. Trad. R. Guarany e J.L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v. 1.

² ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 17.

³ Apud STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 180.

formadoras. Em *Conceitos Fundamentais...*, discorre sobre as diferenças entre esses aspectos, como a repetição, na lírica, o afastamento do narrador, na épica e a ação, na dramática, assim como a caracterização do lírico como recordação, o épico como observação e o dramático como expectativa. Nomina de substantiva a característica essencial do trabalho, e adjetiva, a qualidade (ou as qualidades) que se entremeiam na obra, abrindo caminho para a concepção de um poema Lírico⁴ (com a essência lírica) dramático (com características dramáticas), um romance Épico (com a essência narrativa) lírico (com as características líricas) e assim por diante, com todos os tipos de combinações possíveis entre esses seis elementos.

Iniciou sua análise com as características encontradas numa obra lírica, como estrutura de “pequeno tamanho”⁵, em que se fala com a alma e não “com a língua”⁶, sempre deixando algo a se dizer. Utiliza-se de repetição, unidade e coesão, itens que demonstram um desprezo pela clareza. Buscando a concepção de Verlaine, a lírica, para Staiger, relaciona-se com a música, em que, diferentemente da pintura, o distanciamento não importa, pois a lírica, não objetiva, “não tem por isso que ser subjetiva. (...) O que se dá é que ‘interno’ e externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica”⁷.

Na lírica brechtiana, em muitos momentos, figuras como repetição, aliteração e onomatopéia criam textos líricos não subjetivos; o lirismo, nesse caso, é garantido pela musicalidade e poeticidade do texto, em momentos que retratam um poético real e humano. Essa característica foi herdada do Simbolismo, corrente literária que preconizou uma lírica desvinculada do “eu”.

⁴ Os substantivos, em alemão, iniciam com a letra maiúscula; a manutenção dessa característica, em português, é útil para marcar a diferença entre substantivo e adjetivo.

⁵ STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 28.

⁶ Id., Ibid., p. 72.

⁷ Id., Ibid., p. 58.

As características épicas essenciais apontadas por Staiger são simetria, desenvolvida por Homero e que reflete a constância do escritor, e autonomia das partes, que, em vez de serem condensadas, adicionam-se umas às outras: exemplifica argumentando que vários trechos de *Ilíada* são completos em si mesmos, e também que o texto poderia ficar sem eles e não ter maior dano – essa característica, apontada no século XVIII por Goethe e Schiller⁸, foi utilizada por Brecht em sua formulação da teoria do Teatro Épico. Não havia escrita no tempo de Homero, e essa comunicação oral é uma das explicações para a peculiaridade, já observada por Schiller quando analisou a finalidade do poeta: “Seu objetivo já está em cada ponto de seu movimento; por isso não nos apressamos impacientemente em direção a uma meta, mas nos demoramos com amor em cada passo”.⁹

O distanciamento épico liga-o à pintura: “quando queremos admirar um quadro, afastamo-nos um tanto dele para conseguirmos abrangê-lo todo e perceber o que foi distribuído pelo espaço”¹⁰; seu tempo é o passado.

Como estilo dramático, Emil Staiger apresenta obras patéticas (regidas pelo pathos) ou problemáticas, iniciadas com um problema, que é desenrolado até o final. Esse aspecto remete à unidade de ação de Aristóteles, que o alemão une às outras duas unidades e chama de “regra de contenção”.

As principais características apresentadas são a continuidade da ação, que não permite retardamento, também fartamente discutida pelos poetas de Weimar em

⁸ Em 21 de abril de 1797, Schiller escreveu para Goethe que “*De tudo o que o senhor diz, fica cada vez mais claro que a independência de suas partes compõe uma particularidade do poema épico.*” (GOETHE E SCHILLER. *Companheiros de viagem (Correspondências)*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 106).

⁹ Id. Ibid. p. 106.

¹⁰ STAIGER, op. cit., p. 52.

suas correspondências¹¹, partes interdependentes, e a postura do herói, que é ativo: “um herói passivo não é dramático”¹². O autor dramático deve agir como um juiz, selecionando somente o fundamental para a obra, e o tempo do drama é futuro: “a lírica recorda, a épica torna presente, a dramática projeta”¹³. O teatro épico de Brecht contrariou, no drama, todas essas características.

Northrop Frye diferencia os gêneros sob o ponto de vista do receptor: “as palavras podem ser representadas diante de um espectador”, o que ocorre com a dramática, “podem ser cantadas ou entoadas”, segundo sua concepção de épica (para o que se considera gênero épico escrito, Frye denomina “ficção”), “ou podem ser escritas para um leitor”¹⁴, como concebe a lírica.

Define o drama como o gênero que esconde o autor, levando a história a se confrontar diretamente com a audiência, diferente do épos, em que o autor se apresenta diretamente ao público, e da ficção, em que “tanto o autor como as suas personagens escondem-se do leitor”¹⁵. Para definir a lírica, Frye recorre à obra de James Joyce, que apontou ser “a apresentação, pelo poeta, da imagem com relação a ele mesmo: é para o épos, retoricamente, o que a prece é para o sermão. (...) O poeta, por assim dizer, volta as costas para seus ouvintes, embora possa falar por eles”¹⁶.

Situa, também, os gêneros com relação ao discurso, classificando o épos e a ficção como “área central da literatura”, circundados pelo drama e pela lírica; como

¹¹ Goethe reuniu os comentários feitos por ele e Schiller a respeito dos gêneros literários no ensaio *Über epische und dramatische Dichtung* (*Sobre a poesia épica e dramática*), que será abordado no tópico “Goethe e Schiller” deste capítulo.

¹² STAIGER, op. cit., p. 139.

¹³ Id., Ibid., p. 171.

¹⁴ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 242.

¹⁵ Id., Ibid., p. 245.

¹⁶ Id.

acredita não haver discurso direto em literatura, atribui aos dois primeiros a “mímesis do discurso direto”, narrando sua história (conteúdo) como: “primeiro assumem a forma de escritura sagrada e do mito, depois dos contos tradicionais, depois da poesia narrativa e didática, incluindo a épica propriamente dita, e da prosa oratória, depois do romance e outras formas escritas”¹⁷.

Finalmente, a classificação de gêneros literários para Northrop Frye baseia-se também na diferença de ritmo entre eles. Enquanto atribui ao épos “algum tipo de metro comparativamente regular”, cita a prosa, com “o ritmo contínuo”, como predominante à ficção. “Na lírica, um ritmo que é poético, mas não necessariamente métrico, tende a predominar.”¹⁸ Não encontrando um ritmo peculiar ao drama, situa-o entre o do épos e o da ficção.

Para Wira Selanski, “a lírica exprime impressões, sentimentos e pensamentos; a épica relata os acontecimentos. O terceiro gênero simboliza a luta entre esses dois princípios: o subjetivo e o objetivo.”¹⁹, diferindo de Hegel, por este apresentar a dramática como a síntese, e não luta, entre essas características.

Analisando de forma pragmática a questão dos gêneros, Tzvetan Todorov introduz a noção de discurso, apresentando-o como múltiplo, “tanto nas suas funções quanto nas suas formas”, pois numa correspondência informal, por exemplo, não é utilizado o mesmo discurso que em uma oficial, e conclui: “A escolha efetuada por uma sociedade entre todas as codificações possíveis do discurso determina o que se chamará seu sistema de gêneros”. Incluindo os gêneros do discurso como “tal escolha entre os possíveis do discurso, tornado convencional por uma

¹⁷ Id., Ibid., p. 246.

¹⁸ Id.

¹⁹ SELANSKI, W. *Épocas da literatura alemã*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959. p. 6.

sociedade"²⁰. Ao buscar a definição para gênero, responde que “os gêneros são classes de textos”²¹, o que acha insatisfatório, admitindo que para uma definição é preciso levar em conta que não se pode abordar exclusivamente como uma realidade discursiva, nem como uma realidade histórica, já que ambas fazem parte desse tema, e chega a uma conclusão inclusiva: “O gênero é o lugar de encontro da poética geral e da história literária factual; ele é, por isso mesmo, um objeto privilegiado, o que lhe poderia valer a honra de se tornar personagem principal dos estudos literários. (...) Nossas descrições atuais dos gêneros talvez sejam insuficientes; isso não prova a impossibilidade de uma teoria dos gêneros”.²²

E não acha que sua abordagem seja diferente do que já se fez até a segunda metade do século XX, mas que às anteriores faltava “perspectiva – deslocamento ínfimo, ilusão de ótica, talvez? – que possibilita perceber que não existe abismo entre a literatura e o que não é literatura”²³, apontando o discurso humano como origem dos gêneros.

Outra concepção que engloba os gêneros como um todo desempenhando uma função para o ser humano é a exposta por Lessing, na *Dramaturgia de Hamburgo*:

Todos os gêneros literários devem contribuir para aperfeiçoar-nos, sendo deplorável que, por vezes, isto tenha de ser demonstrado. Mas deplorável ainda é o fato de existirem autores que disso duvidem. Entretanto, nem todos os gêneros podem aperfeiçoar tudo, mas o que cada qual pode fazer da maneira mais perfeita, aquilo o que nenhum outro gênero pode tornar-se seu equivalente, eis a sua meta essencial.²⁴

²⁰ TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. E. A. Kozovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 21.

²¹ Id.

²² Id., *Ibid.*, p. 50.

²³ Id., *Ibid.*, p. 58.

²⁴ LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. 77ª tese. In: THEODOR, E. *Perfis e sombras: estudos de literatura alemã*. São Paulo: EPU, 1990. p. 2.

Portanto, no estudo dos gêneros literários, assunto que tem tomado muitas páginas nas análises do discurso literário, predomina a tripartição épico, lírico e dramático, mas também abrange a sua utilização para melhoria do homem, o que Bertolt Brecht procurou fazer, em nível social, incluindo as características observadas nos textos épicos, assim como os efeitos que elas produziam sobre o espectador, no drama.

2.1 TEXTO DRAMÁTICO E TEXTO ESPETACULAR

O teatro começou, afinal, pelo texto ou pela encenação? Fernando Peixoto considera essa questão do quem nasceu primeiro – o autor ou o ator – “tão desgastada quanto investigar quem apareceu antes, o ovo ou a galinha”²⁵, pela proximidade entre a concepção de teatro e espetáculo. Apesar de admitir que nem todo o espetáculo nasce a partir de um texto, Peixoto afirma que o texto teatral, “para realizar-se integralmente”²⁶, precisa ser encenado. Por outro lado, Emil Staiger afirma que o palco se presta a qualquer gênero literário e que os dramas de Heinrich von Kleist, “não têm o necessário caráter de espetáculo”²⁷. Admite, porém, que a negação da “interdependência dos dois conceitos viria contrariar toda a terminologia tradicional”, concebendo a dependência histórica entre eles.

O texto dramático, que pertence à literatura, é estudado separadamente do texto teatral, que “constitui um fenômeno de semiose (estudo dos signos, sinais) só parcialmente literária”²⁸. O autor do texto dramático tem uma fonte, chamada de didascálias, indicações cênicas, ou rubricas, para se comunicar, assim como, o

²⁵ PEIXOTO, F. *O que é Teatro?* São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 22.

²⁶ Id., *Ibid.*, p. 24.

²⁷ STAIGER, op. cit., p. 119.

²⁸ SILVA, V. M. de A. e. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988. v. 1. p. 604.

prólogo e o epílogo de certos textos.

Maria Del Carmen Bobes Naves, que se aprofundou mais na questão dos signos, diferencia os dois como sendo o texto dramático, o que utiliza signo verbal, e o teatral ou espetacular, o que usa símbolos verbais e não verbais²⁹.

Essa diferença é ampliada quando se fala da comunicação com o receptor: enquanto que o leitor do primeiro tem uma recepção direta da mensagem, o espectador sofre e atua numa comunicação intracênica, que é o desempenho dos atores e as características da apresentação, e a comunicação extracênica, conhecida como “feedback”, que interfere diretamente na anterior (a reação de um público é fundamental para o desempenho de uma apresentação cênica). No caso de Brecht, quando o diretor Brecht observava um retorno negativo em alguma parte de suas peças, o dramaturgo Brecht modificava a cena para o dia seguinte, sujeitando-se à receptividade popular. Muitos textos brechtianos que hoje são considerados clássicos foram mudados em prol ao espetáculo. Na sua Poética, Aristóteles já separara a lexis (discurso), da opsis (o que se vê), prevenindo que esta, apesar de sedutora, está “à margem da poesia e da poética”.

Mas é justamente a essa categoria que está associada a palavra Teatro, que é “lugar onde se vê”:

O edifício autônomo, de fins idênticos àquele que se chama hoje teatro, se denominava *odeion*, auditório. Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *teatron* correspondia à platéia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semi-círculo. Não se dissocia da palavra teatro a idéia de visão. Ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não abarca todo o fenômeno compreendido por essa arte.³⁰

Se por sua vez, o lexis depende exclusivamente do autor, a encenação necessita, além dos atores, do diretor ou encenador, “responsável pela coordenação

²⁹ NAVES, M. Del C.B. *Semiologia de la obra dramatica*. Madrid: Taurus, 1987.

³⁰ MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965. p. 1.

dos vários e distintos elementos”³¹.

Hegel apresentou o espetáculo como o exterior de uma literatura que possui como fonte interior o texto poético. Ele citou o “triplo ponto de vista”³² dessa questão, mostrando que o poema dramático pode ser lido, recusando a expressão teatral, interpretado, no que chama de “a arte do ator”³³, ou “mais ou menos independente da poesia”³⁴, que se torna quando acrescida de toda a parafernália referente à apresentação. Neste caso, orienta para que se tome cuidado, a fim de que a pompa e ostentação não abafem o conteúdo da obra, citando as apresentações de ópera de sua época como exemplo.

Quando Schiller escrevia o segundo ato de *Wallenstein*, percebeu o conflito do texto com o que viria a ser a encenação. Acreditava que seus escritos exigiam uma abordagem que não combinaria com o palco, ou pelo menos não com o público que freqüentava suas peças, e concluiu que “para conservar a liberdade poética, preciso banir pelo maior tempo quanto for possível todo pensamento relativo à encenação”³⁵. Postura divergente de um escritor como Brecht, por exemplo.

Bertolt Brecht, dramaturgo e diretor, trabalhou tanto com texto quanto com espetáculo; por isso, sua teoria abrange texto dramático e teatral. Em sua época, em que observava a predominância do que chamou de “engrenagem” ou “meios de produção” sobre o texto teatral, aconselhava o espectador a ler as peças “cujo objetivo único não seja a subida à cena, mas sim, modificar, também o teatro. E deve fazê-lo justamente, por falta de confiança no teatro” (ET: 36), apesar de

³¹ Id.

³² HEGEL, G.W.F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972. p. 415.

³³ Id., *Ibid.*, p.421.

³⁴ Id., *Ibid.*, p.427.

³⁵ GOETHE E SCHILLER. *Companheiros de viagem (Correspondências)*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 141.

também escrever que “Das theater ist nicht Dienerin des Dichters, sondern der Gesellschaft”³⁶. Portanto, o que Brecht desejava, é que se respeitasse o texto e que ele não fosse corrompido pela parafernália que induzia, muitas vezes, ao teatro ilusionista ao qual combatia, mas o dramaturgo entendia que tudo no teatro, mesmo o texto, deveriam estar a serviço da sociedade. Os comentários sobre a apresentação de *A Mãe*, em Nova Iorque, em que critica a produção do “Theatre Union”, mostram o quanto encenação e texto caminhavam juntos no teatro brechtiano. Neste caso, lamenta o trabalho, que optou, “num palco que destruía toda e qualquer ilusão”, a exhibir “os truques de iluminação próprios de um palco de ilusão: viram-se impressionantes iluminações reconstituindo uma noite de outubro, no meio de paredes simples e de uma aparelhagem simples que visava efeitos absolutamente diversos” (ET:60). O dramaturgo/diretor indica os problemas de encenação ao lado dos cortes e inversões textuais impróprios utilizados pelo grupo norte-americano, exemplificando sua opção pelo trabalho conjunto entre texto dramático e teatral.

O maior exemplo dessa opção são os “modelos”, que editou em sua terceira fase, para as peças *Antígona*, *Mãe Coragem*, *Os fuzis da senhora Carrar* e *Galileu*: “O mais perfeito e extenso é o de *Mãe Coragem*: um livro-estojo, que contém três cadernos: o primeiro reproduz o texto da peça, o segundo contém o mapa da direção com bem detalhadas notas, e o terceiro oferece uma coleção de fotografias da montagem berlinense de 1949 (Deutsches Theater), acrescidas de fotografias de outras duas encenações, com o propósito de as comparar”³⁷.

Para liberar a apresentação dessas quatro peças, Brecht passou a exigir que elas fossem montadas de acordo com os “modelos”, o que gerou uma crítica ferrenha por parte dos diretores de todo o mundo, que viam sua liberdade de

³⁶ “O teatro não é servo do poeta, mas da sociedade”. Tradução minha. BRECHT, B. *Werke*, Band 23. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. p.163.

³⁷ BORNHEIM, G. *Brecht, a estética no teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 309.

expressão cerceada pelo dramaturgo. Bornheim, porém, explica essa imposição em uma frase: “o diretor e o dramaturgo são inseparáveis”³⁸. O Brecht dramaturgo, que desde a sua primeira fase, dividiu espaço com o diretor, no final de sua carreira unia os dois, de uma forma inusitada até então, impondo a sua direção ao texto. Até hoje, para a liberação da montagem de alguns espetáculos do autor, os grupos teatrais devem se submeter a exigências da editora Suhrkamp, detentora dos direitos autorais, como número de músicos (no caso de ópera) ou a proibição de cortes no texto.

2.2.1 Aristóteles e o teatro da Antiguidade

Os estudos de gêneros literários começam com Platão (cerca de 428 aC a cerca de 347 aC), que já os dividiu em três: a comédia/tragédia (gênero imitativo ou mimético), o ditirambo (narrativo puro) e a epopéia (gênero misto). Não se deve, porém, confundir a tripartição de Platão com a defendida atualmente; na verdade, tanto o narrativo puro quanto o gênero misto faziam parte do que posteriormente foi considerado épico ou narrativo, já que a lírica não era ainda identificada pelos gregos com as características que lhe foi atribuída posteriormente.

Platão exemplificou o que Sócrates havia classificado como “narração simples” ou “imitativa”³⁹ com o trecho da *Ilíada* em que, mesclando narração e diálogos, Homero apresenta a questão do sacerdote Crises, quando ele solicita a Agamêmnon que libere sua filha. Ao ter o pedido negado, o sacerdote implora vingança, em discurso direto, ao deus Apolo. Platão explica que, se Homero, no lugar de incluir diálogos em seu texto, numa narrativa direta, optasse por uma indireta, do tipo “Chegou o sacerdote e fez votos para que os deuses concedessem

³⁸ Id.

³⁹ PLATÃO. *A república*. Trad. L. Vallandro. Coleção Clássicos de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 59.

aos gregos o regressar indenes depois de haverem tomado Tróia, rogando também que, em consideração ao deus, lhe devolvessem sua filha em troca de resgate”⁴⁰ e assim por diante, o texto seria de “narração simples”.

Continuando a explicação, porém, ele propõe que se faça o contrário disso: em vez de tornar o texto totalmente narrativo (ou “narrativo simples”), que se omitisse totalmente o intermediador, deixando tudo em diálogos. “É o que ocorre, por exemplo, na tragédia”, responde prontamente seu interlocutor. Brecht utilizou esse mover entre a narrativa e a dramática em seus exercícios com atores para obter *Verfremdungseffekt* ou “efeito de distanciamento”⁴¹: os atores ensaiavam com o texto em forma dramática, depois o transformavam em terceira pessoa e repetiam o texto em forma épica⁴².

Cerca de meio século depois, seu discípulo Aristóteles (384 aC a 322 aC) na *Poética* (Cap. III, n. 10, 11,12) identificou essa bipartição de gêneros e retomou o assunto. O grego apresentava a existência do que chamou de “modos de como se efetua a imitação”, em que apresenta obras, como as de Homero, que chama de forma narrativa, e outras com “todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”, que já na época começa a receber o nome atual: “Daí sustentarem alguns que tais composições se denominam ‘dramas’, pelo fato de se imitarem ‘agentes’ (dróntas)”, e termina o capítulo concluindo: “Damos por dito tudo que se refere a quantas e quais sejam as diferenças da imitação poética”. Só que, quando se lê a *Poética*, depara-se com outros momentos em que as diferenças entre os dois gêneros voltam à tona, como no capítulo II, em que difere a epopéia e a tragédia da comédia, por esta ser “imitação de homens inferiores”. Também, no capítulo V,

⁴⁰ Id., Ibid., p. 59-60.

⁴¹ Esse assunto será tratado no terceiro capítulo.

⁴² “O acréscimo de indicações na terceira pessoa sobre a forma de representar provoca colisão de duas entoações o que, por sua vez, provoca a distanciação da segunda pessoa (*o texto propriamente dito*)” (ET:134).

destaca a epopéia “pelo seu metro único e a forma narrativa” e apresenta a unidade temporal do drama, “porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém, a epopéia não tem limite de tempo”⁴³, além de afirmar que “todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na epopéia” .

No capítulo XXIV, Aristóteles inclui ainda a diferença entre a epopéia e a tragédia por sua extensão e métrica, explicando as restrições da tragédia pelo espaço e tempo, e no capítulo XXVI, conclui com a afirmação de ser a tragédia superior à epopéia.

Quando Brecht utilizou a expressão Teatro Épico, para muitos, ela pareceu contraditória, por Aristóteles apresentar diferenças fundamentais entre os dois gêneros. O dramaturgo defendeu, porém, o termo que escolhera, argumentando que, mesmo no tempo do filósofo grego, a diferença entre dramática e épica era apenas estrutural, o que não levava o hibridismo necessariamente à contradição (ET: 72).

Brecht aponta como objetivo final aristotélico, despertar prazer (PO:4), que era também o ponto principal de seu teatro. A diferença, portanto, que faz do Teatro Épico o “não aristotélico”, é que, segundo Brecht, a concepção de diversão para a Grécia Antiga e o mundo moderno são totalmente diferentes (PO:7). Outro ponto em que a opinião de Brecht converge com a de Aristóteles é quanto à fábula como importância suprema no drama (PO:12). Para Brecht, porém, a forma narrativa de expressar essa fábula no teatro, utilizada para alcançar seu público, não geraria compaixão ou empatia, mas despertaria a razão; aí consistia outra diferença básica entre o alemão e o filósofo grego⁴⁴.

A hierarquização dos gêneros aplicada por Aristóteles vigorou durante

⁴³ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 205.

⁴⁴ BRECHT, B., *Teatro dialético*. Trad. L.C. Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 85.

muito tempo nos estudos da literatura, passando por Horácio (65 aC a 8 aC), que, em sua Carta aos Pisões, determina que o verdadeiro poeta não deve mesclar os gêneros, pois uma obra literária só teria valor se conseguisse se restringir ao gênero puro: “A despeito do compromisso pessoal de Horácio com a poesia lírica, ele segue a prática de Aristóteles em considerar, em primeiro lugar, o drama, e em segundo, a epopéia os gêneros poéticos mais importantes. O drama ocupa a sessão central de seu problema (...) a missão do poeta é ‘deleitar’ e ‘ser útil’.”⁴⁵

Carlson atribui a essa dupla ênfase no prazer e na instrução, o grande tributo romano à questão da valoração da arte, e se “tornaria – juntamente com a insistência de Horácio na adequação, conveniência, pureza de gênero e respeito às ‘regras’ gregas – pedra angular da teoria dramática neo-clássica”⁴⁶. Nesse ponto, o escritor da Antiguidade toca nos fundamentos do teatro brechtiano: defendendo uma arte voltada à diversão, Brecht sempre lutou para que seu teatro fosse útil, rebatendo a defesa de uma estética em que divertir fosse causa e consequência exclusivas; ampliando ainda mais esse conceito, Brecht refuta a idéia de que “é possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável” (ET:78), empenhando-se na busca de um teatro útil e agradável. Esse teatro pedagógico⁴⁷, porém, diferiu radicalmente de Horácio pelo desprezo ao que o antigo classificava como pureza de gêneros: para o alemão, somente o hibridismo poderia alcançar o público de sua época.

Goethe atribuía à pureza de gêneros a riqueza dos poetas da Antigüidade, mas admitia que em sua época, ela não parecia possível:

Pude notar como vem a ocorrer que nós, modernos, estejamos tão inclinados a misturar

⁴⁵ CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. G. C. C. de Souza. São Paulo: Unesp, 1997. p. 23-24.

⁴⁶ Id.

⁴⁷ Ver BORNHEIM, G. *Brecht, a estética no teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Cap. 15: *O teatro didático: as peças*.

os gêneros, que não cheguemos nem mesmo a ter condições de diferenciá-los entre si. Isto parece acontecer somente porque os artistas, que na verdade deveriam produzir as obras de arte dentro de suas condições puras, cedem à vontade do espectador e ouvinte de achar tudo completamente verdadeiro. (...) Contra essas tendências ridículas, bárbaras, de mau gosto, o artista deveria lutar com todas as suas forças, separar obra de arte de obra de arte através de círculos mágicos impenetráveis, conservar cada uma das suas características e particularidades assim como fizeram os antigos, que por isso mesmo se tornaram os artistas que foram; mas quem pode separar seu barco das ondas, sobre as quais ele flutua?⁴⁸

Brecht chamou essa concepção classicista de falsa, afirmando que quem se deixar “intimidar” por ela, não terá a “representação viva das grandes obras” (ET:156), que, na Antiguidade, eram híbridas, no que o dramaturgo estava certo. Os rapsodos, em suas apresentações, não só recitavam um poema narrativo, mas, nos diálogos, que em Homero, por exemplo, eram vários, tornavam-se verdadeiros intérpretes dramáticos, colocando-se “entre o poeta e o ator (hypokrités)”⁴⁹. E o coro, que segundo Aristóteles “deve considerar-se como um dos atores, como parte do conjunto, que toma parte na ação”⁵⁰, não parece seguir essa orientação, mas apresentar-se, em muitos casos, como portador de uma fala à parte, que na épica é conhecida como voz do narrador. Por exemplo, quando os quinze anciãos de Tebas entram na orquestra, em *Antígona*, Creonte não está ainda em cena, e a fala é dirigida à cidade:

Ó raios do Sol, ó luz mais bela
em Tebas das sete portas
a resplandecer,
brilhaste enfim, ó farol dourado
do dia, avançando
pela corrente Dircéia,
sobre o Argivo, de escudo branco,
com freio mordente,
precipitando-se para a fuga
em carreira veloz.

Ele, a quem Polinices, por amargas questões,
Sobre a nossa terra fez cair,

⁴⁸ GOETHE; SCHILLER, op. cit., p. 142-143.

⁴⁹ *TEATRO VIVO: introdução e história*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 22.

⁵⁰ Apud. PEREIRA, M. A. R. In: SÓFOCLES, *Antígona*. Brasília: UnB. p. 19.

Soltando um grito estridente
(...)

Mas aí vem o rei desta terra,
Creonte, filho de Meneceu,
Dos deuses, por nova decisão, o soberano de agora.
Algun plano ele divisa,
Pois dos anciãos convocou a assembléia,
Pela voz do arauto a todos chamando.⁵¹

Fala esta que nada mais é do que a contextualização da tragédia, comentário sobre o que está acontecendo e apresentação do personagem a entrar. Função de narrador, o que aponta para o hibridismo na obra, por mais que, em algumas falas, o coro faça parte da trama.

Em sua adaptação de *Antígona*, Brecht manteve a forma de cinco episódios e um êxodo, conservando os cinco estásimos do original. Também aproveitou os elementos épicos das narrativas do coro, do mensageiro e das personagens, e em características como as do retorno épico da segunda cena: na primeira, Antígona declara a Ismênia o edito de Creonte proibindo as honras fúnebres a Polínicos, e na cena seguinte, o monarca repete a proibição, como se ela estivesse sendo dita pela primeira vez.

O dramaturgo alemão, porém, ampliou esses elementos, incluindo um prelúdio, em que trouxe o conflito de Antígona e Ismênia para os tempos atuais, quando duas irmãs se deparam com o irmão, soldado desertor, pendurado por um gancho, mas talvez ainda vivo, e vigiado pelos agentes da polícia de Hitler. Posteriormente, para algumas apresentações, Brecht substituiu esse prelúdio por um prólogo, em que Tirésias apresenta Antígona e Creonte e narra ao público a situação desses personagens na trama.

Além dessa adição, a peça brechtiana se diferencia da de Sófocles pela exploração do aspecto social e político nos momentos em que o grego valorizou o religioso.

⁵¹ Id., Ibid., p. 33-35.

No primeiro estásimo, por exemplo, em que Sófocles utiliza o coro para exaltar o homem e seu domínio sobre os animais, Brecht apresenta o ser humano dominando também o seu semelhante, numa atitude que o torna “monstruoso”⁵². Mudando o mito, Brecht colocou Polinices e Etéocles do mesmo lado, lutando em favor de Tebas, atribuindo a morte do primeiro a Creonte, que o assassinara quando o rapaz, assustado por ter presenciado a morte do irmão, tentara debandar. Dessa maneira, no lugar de uma crítica ao individual, Brecht condena a guerra e as armações dos políticos que as dirigem.

Também o arrependimento do rei, na peça brechtiana, é decorrente dessa mudança: o filho mais velho, Meneceu, que para os gregos morrera em sacrifício a Ares, em Brecht, perde a vida enquanto tenta frear a reação do exército de Argos, que dominava Tebas; isso obriga Creonte a buscar no caçula, Hêmon, através da libertação de sua noiva, um novo comandante para o exército. Como a catástrofe ocorreu e Tebas perdeu a guerra, no quinto estásimo de Brecht, o coro introduz um lamento a Baco pela queda da cidade, em vez da canção de louvor encontrada em Sófocles.

Além do hibridismo dramático épico, outra violação à pureza dos gêneros pode se observar na literatura da Grécia Antiga. Nos lamentos de Hécuba, em *As Troianas*, de Eurípides, uma passagem fortemente lírica chama a atenção para uma característica recorrente não só nesse autor, como também nos outros dramaturgos:

Quantas razões eu tenho – ai de mim! –
A perda de meus filhos, meu marido,
Minha querida pátria... Ai de mim!
Dourado fausto antigo em que vivi,
Para chorar nessa calamidade
Meu fim me faz saber que nada és!
Convém calar? Talvez falar... Chorar...
Um peso enorme oprime os meus cansados,

⁵² BRECHT, B. *Antígona de Sófocles. Teatro completo*. Trad. Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 211-212.

Sofridos membros nesta posição,
Caída aqui no chão desconfortável⁵³

As características líricas da obra euripidiana, porém, assim como as coincidências e diferenças com a obra brechtiana, serão enfocadas posteriormente⁵⁴.

2.2.2 Lessing

Como Brecht, muitos analisaram e interpretaram as concepções aristotélicas no decorrer dos séculos, nem sempre, porém, da mesma maneira – muitas afirmações dos estudos de Aristóteles se tornaram polêmicas, gerando discussões e novas teorias. No século XVIII, um alemão vai a socorro do filósofo, desmistificando, sob seu ponto de vista, a teoria aristotélica. Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), responsável pelo início de uma escrita genuinamente alemã, criando, inclusive, o primeiro drama burguês e a primeira comédia⁵⁵ em seu idioma, incluiu, em *Dramaturgia de Hamburgo*, a explicação para as definições de gênero estabelecidas por Aristóteles, afirmando que o filósofo não pretendia “dar uma definição rigorosamente lógica da tragédia”⁵⁶, por não se limitar à essência, mas conter aspectos duvidosos: “Que a tragédia é, em suma, um poema que excita compaixão. De conformidade com a sua classe, é imitação de uma ação, da mesma forma como a epopéia e a comédia; mas, de conformidade com o seu gênero, é imitação de uma ação digna de compaixão. Destes dois conceitos, é possível derivar

⁵³ EURÍPIDES. *As troianas*. Trad. M. G. Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 202.

⁵⁴ No capítulo dois.

⁵⁵ *Miss Sara Sampson* e *Minna von Barnhelm* ou *A felicidade do soldado*, respectivamente.

⁵⁶ LESSING, G.E. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964. p. 67.

inteiramente todas as suas regras e mesmo a sua forma dramática pode ser daí determinada”.⁵⁷

Lessing critica os estudos feitos ao capítulo VI de Poética, em que, ao afirmar que a tragédia “é Imitação de uma ação de caráter elevado (...) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”, Aristóteles parece incoerente por misturar o gênero da obra (não narrativa), ao efeito de purificação. Para o alemão, essa lacuna, vista comumente como “uma negligente construção verbal”, não passou de uma abreviatura de Aristóteles na explicação dos gêneros em relação ao tempo, em que o grego tentou dizer “que, portanto, é mister imitar a ação, através da qual desejamos despertar compaixão, não como passada, isto é, não da forma narrada, porém, como atual, isto é, na forma dramática.”⁵⁸

Essa afirmação remete ao estudo posterior de Goethe e Schiller sobre as características que diferiam o épico do dramático, e à insistência de Brecht em apresentar a ação como passada, afastando sua obra do teatro dramático.

Em *Laocoonte*, obra na qual Lessing compara a pintura à poesia, essa diferença entre os gêneros fica evidente em diversas abordagens. Quando comenta, por exemplo, o “clamor horrendo” que chegava até “as estrelas”, do Laocoonte de Virgílio, à expressão comedida da pintura referente a essa expressão, ele analisa que ambos acertaram no seu enfoque, pois cada um buscou o melhor efeito no público⁵⁹, e estende o seu estudo ao poeta dramático, no bramido de Filoctetes, de Sófocles com o comentário: “É uma impressão que a narrativa do grito de alguém

⁵⁷ Id., Ibid.

⁵⁸ Id., Ibid., p. 68.

⁵⁹ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. M.S.Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. Cap. 4.

faz; esse grito mesmo produz uma outra”⁶⁰. Aproximando o drama à pintura e mostrando que o acerto do exagero da expressão de Virgílio é tão inadequado em Sófocles quanto numa pintura, porque nestes, ela se presentifica, o que suprime o distanciamento épico daquele. Sendo assim, em Virgílio, o receptor analisaria todo o contexto do personagem, e vincularia o grito “não ao seu caráter, mas, antes, apenas ao seu sofrimento insuportável”, e no drama, ele ouviria o grito, o que violentaria os ouvidos, e inibiria essa análise. O Sófocles da análise de Lessing, portanto, deveria ser mais comedido, mas o dramaturgo alemão exalta o “gênio” do poeta para justificar o sucesso da obra.

A diferença entre o épico e o dramático pode ser incluída, também, na contraposição entre os escudos de Aquiles, em Homero, e de Enéias, em Virgílio: “Homero (...) pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. (...) Virgílio, pelo contrário, parece tê-lo feito (...) depois do escudo estar há muito terminado”⁶¹.

Enquanto o poeta romano optou por descrever a cena de seu escudo como um objeto feito no passado, de forma épica, Homero traz o momento da composição para o texto, tornando a passagem dramática; Lessing explica essa conclusão quando aborda o tratamento homérico à vestimenta de Agamenon, mostrando que “se Homero quer nos mostrar como Agamenon estava vestido, então o rei deve vestir-se diante dos nossos olhos, peça por peça; (...) um outro teria pintado as roupas até a menor franja enós não teríamos visto nada da ação.”⁶² É dramático porque é “ação”, acontecendo no momento que o poeta revela ao receptor, como convém a esse gênero. Incluído num texto narrativo, intermediado por Homero, garante o hibridismo épico dramático na obra grega.

⁶⁰ Id., Ibid., p. 106.

⁶¹ Id., Ibid., p. 214-216.

⁶² Id., Ibid., p. 195.

Apesar da admiração pelo filósofo grego, Gotthold Ephraim Lessing foi um defensor do hibridismo de gêneros em sua teoria, como quando, ao exaltar o teatro de Shakespeare, concluiu o porquê da separação em gêneros: “O que, afinal, se pretende com a mistura dos gêneros? Que se os separe nos manuais, com a máxima exatidão possível: mas quando um gênio, em virtude de intuítos mais altos, faz confluir vários gêneros em uma e a mesma obra, que então se esqueça o manual e examine apenas se atingiu a esses intuítos mais altos”⁶³.

Ou em sua clássica comparação “Por ser a mula nem cavalo nem asno, será ela, por isso, em menor grau, um dos animais... mais úteis?”⁶⁴

Nas suas principais obras dramáticas, porém, mostrou-se um escritor que pouco recorreu à mescla de gêneros. Suas peças primam pela ação e por diálogos submetidos a sua função. Em alguns momentos, há uma ou outra fala com características épicas ou líricas, mas raramente se encontra um material capaz de justificar o estudo do hibridismo em seus textos. Seus escritos teóricos, porém, influenciaram toda a literatura alemã; Brecht, ao afirmar que o teatro de Schiller sacrificou a realidade à arte, apesar do interesse do escritor pelas condições de seu tempo, comenta que “o teatro de Lessing era ainda bem diferente nesse aspecto” (DT:190), mostrando que este autor comungava com a idéia da arte influenciar a sociedade.

2.2.3 Goethe e Schiller

Lukács atribui à Revolução Francesa e à situação criada por ela a propulsão do classicismo na Alemanha, cujo povo observou esse movimento como

⁶³ LESSING, G. E. *De teatro e literatura...*, p. 23. Citação incluída no comentário de Anatol Rosenfeld.

⁶⁴ Id.

“espectadores não engajados”⁶⁵. As obras dessa época prezam pela objetividade, consciência e valorização estética; “mas, por isto mesmo, seus temas e seu conteúdo possuem uma ação particularmente pura e poderosa.”⁶⁶ E também por esse motivo, a distinção entre os gêneros foi tão importante: ela fazia parte de um estudo para chegar ao âmago do objeto estudado: nada mais coerente do que classificá-lo de forma rígida. Em seus estudos sobre o classicismo alemão, afirma que “é precisamente a união da beleza e da mais rigorosa verdade que constitui a essência do classicismo autêntico, em oposição a suas formas decadentes e acadêmicas”⁶⁷, apresentando na posição de Goethe, a dificuldade da literatura em um país como a Alemanha, que, na época, não possuía uma história ou grau de cultura⁶⁸ para produzir uma obra que viesse a se tornar clássica.

Goethe e Schiller, autores que se voltaram ao Classicismo de 1794 até 1805⁶⁹, demonstram a preocupação pelo estudo e delimitação dos gêneros literários na correspondência trocada em alguns desses anos⁷⁰. De seus comentários, vários pontos se ligam à teoria brechtiana do Teatro Épico, desde as características de cada gênero até o que diz respeito ao efeito da épica e da dramática sobre o receptor, apesar da posição adotada pelos autores do século XVII de “separar e purificar ambos os gêneros” (S:149) ser oposta a Brecht.

⁶⁵ LUKÁCS. G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 178.

⁶⁶ Id., *Ibid.*, p. 181.

⁶⁷ Id., *Ibid.*, p. 175.

⁶⁸ Id., *Ibid.*, p. 176.

⁶⁹ Id., *Ibid.*, p. 177.

⁷⁰ As citações das correspondências entre eles tem como fonte GOETHE E SCHILLER. *Companheiros de viagem (Correspondências)*. Trad. C. Cavalcanti. SP: Nova Alexandria, 1993. Neste texto, elas serão indicadas como S: e o número da página ou G: e o número da página, dependendo do autor da carta.

Em 19 de abril de 1797, Goethe apresenta como característica principal de um poema épico o seu avanço e retrocesso, concluindo que “todos os motivos retardadores são épicos” (G: 105), o que deixaria para a dramática exclusivamente os motivos que levam ao avanço; dois dias depois, porém, subordina essa marca à de que, na obra épica, o fim deve ser conhecido, e já associa essa descoberta a um dos pressupostos utilizados por Brecht para o teatro do século XX: “Com isso, a curiosidade não ganha nenhuma participação numa obra como essa, e sua meta pode estar, como diz o senhor, em cada ponto de seu movimento” (G:107). Assim ansiava Brecht, que no Teatro Épico, cada parte da peça tivesse uma importância maior quando vista isoladamente.

Nessa afirmação, o poeta de Weimar se refere à carta recebida no dia anterior, em que Schiller, comentando a independência entre as partes da épica, descobre nesse efeito o que Brecht posteriormente denominou de distanciador, que libera o receptor da impaciência em direção à meta (característica dramática), possibilitando-o a deter-se “com amor em cada passo” (S:106), frisando a liberdade em analisar tal obra, o que leva o leitor a um ato racional; na dramática, pelo contrário, Schiller observa que o autor “rouba-nos a liberdade da mente e, na medida em que direciona e concentra nossa atividade para um só lado, ele então facilita em muito a sua atuação e fica com a vantagem” (S:106). Isto é, a dramática conflita com a razão, levando o receptor ao envolvimento, à empatia e emoção. Para um autor como Bertolt Brecht, que tinha como objetivo formar um público crítico, que fosse capaz de modificar politicamente sua sociedade, essa forma de texto não seria a mais indicada.

Em vez de, como Goethe, buscar características principais ou secundárias para determinar um gênero, Schiller resume sua idéia sobre o assunto, apontando que tanto o épico quanto o dramático apresentam uma ação, mas, na dramática, ela é o objetivo absoluto, enquanto que, na épica, é apenas um meio para que se alcance o objetivo estético do gênero. Nessa mesma carta, o autor de *Wallenstein*

expõe seu temor pelo poema *Die Jagd*, de Goethe, apontado como uma matéria sem “nenhum momento retardador” (G: 108), o que iria contra a própria característica épica do retrocesso. Schiller teme que o amigo, ao desenvolver a ação, tenha se aproximado mais da “comédia do que da epopéia” (S:109), denominando-o de “cômico-épico”, o que iria contra a prática goetheana de “separar e purificar ambos os gêneros” (S: 149). A resposta de Goethe exemplifica a dificuldade que se enfrenta até hoje nessa classificação: “Se o conteúdo não for reconhecido como puramente épico, embora seja significativo e interessante em mais de um sentido, então é necessário que se prove em que outra forma ele deveria ser tratado” (G:111), apontando o conflito do poeta que busca a tão propagada “pureza” nessa área da literatura.

Nesse sentido, existe um comentário de Schiller que mostra ainda mais a amplitude da questão: ele observou que o épico *Hermann*, de Goethe, possuía uma “inclinação” para o drama, assim como a peça *Ifigênia* a tinha para o épico; “mas em sua *Ifigênia*, essa aproximação ao épico é um erro, a meu ver; em seu *Hermann*, a inclinação para a tragédia não é um erro” (S:147), sem conseguir uma explicação para o que observara, questionando se essa constatação se daria pelo fato da épica não se submeter a uma utilização determinada, como a tragédia. Na verdade, a explicação poderia estar em Aristóteles, que delimitou bem mais esta do que aquela em sua abordagem sobre os gêneros.

O que o próprio Schiller aponta em carta anterior, quando comenta entender a preferência dos gregos pela tragédia, por se tratar de uma “forma permanente” (S: 115) sobre a qual se poderia firmar um julgamento e que proporcionava uma maior compreensão ao filósofo; daí concluiu que, da epopéia, Aristóteles “só conhece as leis genérico-poéticas que tem em comum com a tragédia, e não as específicas” (S: 115), que geraria a oposição entre elas.

Aliás, o filósofo grego foi parte integrante dos estudos dos poetas de Weimar, que o admiravam e se admiravam de seus escritos, citando que

Shakespeare se acertaria mais com ele do que o classicismo francês (S: 114). Schiller concordava com a separação dos gêneros, mas via a grande distância entre os gregos e a corrente da França, assim como a da Alemanha. Ele buscava na Grécia Antiga a resposta para a impossibilidade de criar obras sem mistura em sua época, crendo que o que faltava aos classicistas eram as condições que os gregos possuíam: “Se houvesse rapsodistas e um mundo para eles, então o autor épico não precisaria pedir emprestado nenhum motivo do trágico, e se tivéssemos os recursos e as forças intensas da tragédia grega, e com isso a facilidade de conduzir nossos ouvintes através de uma série de sete representações, então não precisaríamos levar nossos dramas à amplidão, e mais do que o necessário”.(S: 149)

O “poder de sensibilidade” do receptor é colocado por Schiller como medida para o poeta. Em outra carta, na qual comentava o poema *Aquileida*⁷¹, Schiller volta a citar as dificuldades de um autor que se inspira em uma obra de outro tempo, por precisar se dividir entre a sua realidade e a anterior, dizendo que Goethe tinha como “bela missão (...) ser contemporâneo e cidadão dos dois mundos poéticos” (S: 173) não pertencendo, portanto, a nenhum deles.

No ensaio escrito a partir das cartas de Schiller sobre o assunto⁷², Goethe aponta uma diferença essencial entre os gêneros, afirmando que o épico “expõe os acontecimentos como inteiramente passados, e o dramático os apresenta como inteiramente presentes”. (S/G: 203), comentário no qual Brecht não vê pertinência para o teatro moderno. Para ele, o ator deve se dar a liberdade de narrar a história da personagem como já conhecida, evidenciando as associações da trama, o que tornaria “a representação mais viva” (PO50), isto é, o drama moderno deve apresentar os acontecimentos como passados. Esse tipo de representação deveria

⁷¹ Goethe não chegou a terminar esse poema épico, que retomava Homero.

⁷² Dia 28/04/1797, Goethe escreveu a Schiller: “Nesse meio tempo, fiz um pequeno ensaio, a partir de suas cartas sobre as nossas conversas de até então”(G:113), o qual recebeu o título de “*Über epische und dramatische Dichtung*” (*Sobre literatura épica e dramática*).

ser feito de forma não ilusionista, em que o ator não se pensaria personagem, nem a representação passaria por um acontecimento (PO51).

No ensaio, a sujeição às leis poéticas é apresentada como ponto comum entre a épica e a dramática, o que gera uma associação entre os absolutos apontados acima; o autor de Marie Stuart citara essa relação como determinante para que as obras sejam literatura, numa explicação fundamental para o entendimento da posterior teoria brechtiana:

A arte poética, enquanto tal, transforma tudo em fisicamente atual, e assim, ela também obriga o autor épico a atualizar o acontecido, só que não se deve esquecer o caráter do ser-passado. A arte poética, enquanto tal, transforma todo o presente em passado e afasta tudo o que está próximo (através da idealidade), e assim obriga o autor dramático a manter distante de nós a realidade que se introduz em nós individualmente e criar para a alma uma liberdade poética contra o conteúdo. A tragédia, em seu conceito mais elevado, ambicionará sempre alcançar o nível mais elevado do caráter poético, e com isto torna-se literatura. O poema épico, da mesma forma, ambicionará sempre descer ao drama e só com isto se realizará por completo o conceito do gênero poético (S: 146).

Esse entendimento é fundamental para se entender porque personagens brechtianas de peças épicas, como Ana Fierling ou Grusche⁷³, criaram tantas dificuldades para se enquadrarem de forma afastada do público, por mais que Brecht se esforçasse em gerar distanciamento: mesmo que a épica proporcione tal efeito, ela traz no seu bojo de arte literária, a tendência que Schiller chamou de atualização, mas que poderia muito bem ter chamado de empatia, envolvimento; por outro lado, uma das bandeiras de Brecht foi a de garantir ao seu teatro o perfil não ilusionista, observando que, por mais que o Naturalismo e outras correntes afins procurassem mostrar ao público as peças como uma “fatia de vida”, ela seria vista como arte e não vida, por essa tendência ao afastamento (ou distanciamento) citada no classicismo alemão.

Não é à toa, portanto, que Lukács classifique os dois grandes alemães como portadores de uma linha “dúplice e contraditória” com relação à pureza dos

⁷³ Personagens das peças *Mãe coragem* e *O círculo de giz caucasiano*, respectivamente.

gêneros, a que nunca chegaram, o que decorreu de sua tendência romântica demonstrada posteriormente e por buscarem seu referencial diretamente na arte grega, e não classicista, “o sea, em el sentido Del realismo grande y no em el de la estilización abstracta”⁷⁴. Lukács, porém, estende essa característica, a que chama de “lucha com el romanticismo”⁷⁵ a todos os poetas importantes do período clássico alemão.

2.2.4 Hegel

Do filósofo alemão Hegel, nasceu uma das mais completas obras sobre gêneros literários – *Estética*, de 1821⁷⁶. Analisando os gêneros épico, lírico e dramático, Hegel apresenta um apanhado desse assunto a partir da Antiguidade, concentrando seus esforços na Grécia Antiga, mas também os estendendo para a literatura do oriente, chegando até seus dias, em que o romantismo rompia os valores anteriormente fixados. Compara e diferencia a trilogia de gêneros, chegando a conclusões utilizadas por grande parte dos autores que o sucederam, inclusive Bertolt Brecht.

Iniciando seu relato pela literatura épica, apresenta “objetividade” (H:157) como palavra chave desse gênero, mas sempre ligada ao poeta, que deve “viver nas circunstâncias e condições que descreve” (H:174), e compartilhar do que é apontado como fundamental para a existência de tal poesia: as crenças de uma sociedade em formação, que ainda não possua um Estado sólido, “com leis minuciosamente

⁷⁴ “Ou seja, no sentido do forte realismo e não da estilização abstrata.”. Tradução minha. LUKÁCS, G. *Goethe y su época*. Trad. para o espanhol M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968. p.150.

⁷⁵ LUKÁCS, G. *Goethe y su época*. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968. p.137.

⁷⁶ As citações de *Estética*, neste trabalho, serão retiradas de: HEGEL, G.W.F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972., e assinaladas como H: mais o número da página, no próprio corpo do texto.

elaboradas” (H:183). Sendo assim, o relacionamento com o autor faz da epopéia (a que Hegel dedica a abordagem), “uma livre produção do indivíduo” (H:175), citando Heródoto: “foram Homero e Hesíodo que deram aos gregos os seus deuses” (H:175). Essa natureza individual e interior deve chegar, porém, a uma obra concreta, e não abstrata: o escritor, em nome da objetividade, deverá desaparecer como sujeito – há quem duvide da existência de Homero - levando o conteúdo da epopéia a se confundir com a vida do povo que canta, e sua relação com a natureza:

Portanto, tudo aquilo de que o homem necessita para sua vida exterior, casa e campo, tenda, leite, espada e lança, barco para sulcar o mar, carro que o conduza à batalha, matança e cozedura de animais, comer e beber, não deve ser para ele um assunto morto, mas deve senti-lo como uma parte de si mesmo e, em virtude deste estreito laço que une ao indivíduo humano todos estes objetos e todos esse atos devem manifestar um cunho humano, como se participassem da alma individual (H:184).

A esse mundo, Hegel denominou “heróico”, e mais que uma literatura como diversão, as epopéias da Antigüidade são expostas pelo filósofo alemão como “Bíblias épicas”. Nesse ponto, ele apresenta uma das diferenças entre essa literatura e o romance da sua época: era importante, para o antigo, a descrição de um bastão, de um cetro ou das armas, enquanto o romance mudou o foco para as paisagens, porque o homem moderno, “com suas fábricas e máquinas e com os produtos que delas saem” (H:184), não atribui a seus objetos o valor que eles tinham no tempo de Homero. Assim como seu contemporâneo Victor Hugo, Hegel observa o público de sua época modificado pela evolução histórica; no caso do alemão, que cita as “fábricas” e “máquinas”, essa concepção se aproxima ainda mais da brechtiana, que cem anos depois, sintetizou aspectos das eras anteriores e criou o teatro para o seu tempo.

Ao lado, portanto, da objetividade, o centro da literatura épica está no indivíduo e no momento histórico pelo qual passa. Outra diferença com o romance, “essa epopéia burguesa moderna” (H:254), é que, apesar de expor os acontecimentos de seu mundo, falta-lhe “a poesia do mundo primitivo” (H:254), a fonte daquela forma, constituindo uma narrativa mais prosaica, assim como a épica

chinesa, que não possui epopéia nacional, mas preferiu narrativas curtas e em prosa.

A palavra chave escolhida por Hegel para determinar a lírica é “o estado da alma particular” (H:304), a subjetividade, dando-lhe o “direito à expressão de estados e reflexões puramente interiores, sem englobar nestas descrições de situações concretas nem as representar sob o seu aspecto exterior” (H:308). Não aceita, porém, que seja reduzida à manifestação da dor ou desabafo, mas que liberte o espírito, “não do sentimento, mas no sentimento” (H:291), num gênero dominado pela paixão. Ao contrário de Victor Hugo, que considerou a lírica como presente nos primórdios do homem⁷⁷, Hegel acredita que a lírica já encontrou um mundo menos primitivo, com uma ordem fixa, que já conseguia enxergar o ser humano como indivíduo, sem confundi-lo com o mundo que o cercava. O criador já conseguia, portanto, exprimir o que se passava em sua alma. O que não quer dizer que a lírica não possa abordar o social, mas de maneira distinta da épica: “Enquanto a épica apresenta, numa só e mesma obra, a totalidade do espírito nacional em suas manifestações reais, a poesia lírica foca apenas um lado particular desta totalidade ou, pelo menos, mostra-se incapaz de explicitar e desenvolver a sua mensagem de forma tão completa quanto a da poesia épica.” (H:294)

Isto é, a lírica caminha do particular para o geral. O poeta lírico, ao contrário do épico, revela-se como verdadeiro conteúdo da sua obra, deixando falar o seu interior e agindo, por sua vez, em seu receptor. E aí se encontra a diferença nos casos em que a épica se reveste por um tom lírico e vice-versa: enquanto que o primeiro, mesmo com a tonalidade lírica, apresenta um acontecimento, como por exemplo, a conversa entre Heitor e Andrômaca, no sexto livro de *Ilíada*⁷⁸, o segundo,

⁷⁷ HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. C. Berretini. São Paulo: Perspectiva,

[19?]

⁷⁸ Hegel denomina essa cena, em que Andrômaca implora para que seu marido não volte à batalha, temendo por sua vida, de “*epicamente comovente*”. (H: 241).

em lugar de primar por descrição ou exposição da realidade, expressa o que hoje se conhece por “eu lírico”. A desvinculação desse “eu”, mais tarde aplicada pelos simbolistas, foi apresentada por Hegel como uma característica da poesia lírica oriental, mas com o comentário de que esta não havia “conseguido” a “elevação” (H:354) subjetiva.

A literatura dramática, considerada como a “totalidade mais completa”, por reunir o que as duas anteriores tinham de maior: a objetividade épica e a subjetividade lírica, é contextualizada, por Hegel, como fruto de uma sociedade bem desenvolvida, iniciada com o “desaparecimento da fase poética da epopéia propriamente dita, assim como com o da subjetividade independente que caracteriza o pensamento lírico” (H:376), sintetizando as duas. Proporciona paixão, mas para isso, o poeta precisa ter uma idéia “clara e precisa” do que desencadeia esse sentimento, assim como o que há de racional no contexto individual. Para Hegel, a palavra chave desse gênero é ação, não prevendo o caso do teatro épico, em que a narração deveria acompanhar o centro, o que mostra a importância da teoria formulada por Brecht.

Hegel aborda as três unidades atribuídas a Aristóteles, apontando como falsa a atribuição da unidade de lugar: “Ora, Aristóteles (Poet. Cap.V) ao falar da tragédia, diz apenas que a duração de uma ação não deve ultrapassar a de um dia, mas nada diz acerca da unidade de lugar”, considera-a, porém, oportuna na obra de arte, assim como a de tempo, e as aponta como uma das diferenças entre o drama e a epopéia ou poema épico, que “se desenrolam livremente no espaço” (H:386), apesar de não as apresentar como invioláveis, característica que defende apenas na unidade de ação.

Dependendo do contexto, porém, a ação deve ser mais ou menos rigorosa: para Hegel, os limites não eram tão rígidos, mas poderiam se adequar às situações.

Aponta três diferenças básicas entre a dramática e os dois outros gêneros: “a extensão”, sendo a peça teatral menor que a epopéia por não precisar expor tão

pormenorizadamente os detalhes, mas poder mostrar esses pormenores detalhadamente através da atuação, e por isso mesmo, maior que a lírica, que não tem nada a mostrar, somente a expressar.

O segundo ponto diferencial é o da “progressão”, que resulta do movimento da obra: no caso do drama, todo o movimento é em redor do conflito, o que gera a terceira diferença dada por Hegel, que é o fato do teatro ser dividido em cenas e atos, defendendo a divisão em três atos, mas citando os cinco que ingleses, alemães e franceses utilizavam na época.

Finalmente, comenta dois papéis fundamentais encontrados na tragédia: o primeiro é o do herói trágico, que tem em *Antígona* seu mais perfeito representante. A princesa devia obediência a Creonte, seu tio e futuro sogro, que por sua vez, não deveria ordenar o que era contrário aos deuses, respeitando a “santidade do sangue” (H:471). Enquanto aquela foi morta, este sofreu a perda da família.

O segundo papel é o do coro, de que Hegel sente falta na “tragédia moderna”, pela importância que desempenha no desenvolvimento da peça, representando a base do caráter heróico da tragédia. Em sua contextualização, “o coro pertence essencialmente a uma fase em que as leis políticas e os dogmas religiosos fixos e intransgressíveis não regem ainda as relações morais, nem resolvem os casos de consciência, a uma fase em que a moralidade só se afirma na sua primitiva e direta espontaneidade, para manter o equilíbrio da vida contra as terríveis colisões provocadas pela oposição mútua das ações individuais.” (H:471)

E como desencadeador do hibridismo natural dos gêneros literários: “É lírico na expressão dos sentimentos, porque não tem que narrar nenhum acontecimento; mas nem por isso deixa de conservar também o caráter épico das generalidades substanciais, o que aproxima o seu lirismo, não do da ode, mas do péan ou do ditirambo” (H:471).

Brecht retomou o coro em várias de suas peças, aproveitando suas características de narrador, além de encaixá-lo no contexto apontado acima, em que

a ética popular ocupa os espaços que, na sociedade de seu tempo, eram ocupados pelas leis feitas pela e para a classe dominante. A peça *A exceção e a regra* traz essa problemática de forma bem clara, e o coro, assumindo a voz do povo, comenta essa realidade. Em *O Círculo de Giz Caucasiano*, em que o menestrel e os músicos realizam a função de coro, Brecht demonstra sua opção por uma sociedade não regida por “leis políticas e dogmas religiosos fixos e intransgressíveis”, mas pela espontaneidade popular.

A Influência de Hegel é também fundamental para Brecht quando se fala em dialética. O filósofo alemão encontrou na dialética a justificação racional da ordem estabelecida no mundo em que vivia. Baseando seu conceito na racionalidade, observou a contradição como algo inerente de cada ser e da totalidade do universo.

Apresenta a dialética como a lógica da relação. Cada coisa, segundo Hegel, só poderia ser definida na sua relação com o todo, o que abrangeria o que a tal coisa é e o que não é, de forma recíproca; ele exemplificou com a idéia de que só existe alto porque existe baixo (e também só existe pai porque existe filho) e o alto só se completa se relacionado ao baixo: os dois formam um todo. E assim, somente nessa contradição, que vê como eterna, pode-se justificar as coisas do mundo; para ele, “nada há no céu e na terra que não contenha, ao mesmo tempo, o ser e o nada”⁷⁹.

Inclusive o pensamento. O filósofo apresenta a contradição como o maior progresso da filosofia moderna, não fruto de teorias intuitivas e sem comprovação, mas determinada pela razão, pela determinação do pensamento. Se tudo se completa pelo que se choca com ele, o pensamento humano só é completo se considerado em seus conflitos.

Apresenta o movimento como contradição viva, supondo que, graças a ele,

⁷⁹ HEGEL. *Textos escolhidos*. Org. e trad. R. Corbisier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 56.

o que está em um lugar não está mais; justamente por isso, o distanciamento, aplicado por Brecht, tem essa base dialética: somente se distanciando de um objeto é possível observar movimento que faz parte dele; no caso da história, por exemplo, quanto mais se distancia do fato ocorrido, mais se pode uni-lo ao todo, suas conseqüências, os diferentes caminhos que se utilizaram para chegar até o fato, as posições contrapostas que acabaram contribuindo para que tal fato existisse.

No teatro, Brecht propôs o distanciamento justamente com essa visão: se a empatia anuvia ou apaga as contradições que levaram a tal acontecimento que está sendo apresentado no palco, somente a negação desse “se envolver” pode levar à razão e ao entendimento. Brecht, aliás, via como “formidável” a visão histórica do filósofo:

O método que ele usa permite-lhe não só ver o positivo e o negativo em qualquer fenômeno histórico, mas também fazer dessa polaridade a causa de desenvolvimento ulterior. Espantoso como ele pinta o formalismo da constituição na época dos imperadores, quando a riqueza *‘não era o fruto da indústria’*. Estupendo o modo como os momentos decisivos aparecem em algumas páginas concentradas. Por exemplo, (...) como a contradição interna no tempo de César é externalizada, o império fundado que *‘desmoronou sob o peso da tributação e da pilhagem’*(...) Eu não fazia nenhum progresso com o César, começava a pensar que ele era incompreensível. (DT: 28)

Brecht aproveitou o pensamento dialético, não somente no romance inacabado, mas a análise das contradições se dava desde a criação do texto até a montagem do espetáculo, inclusive em discussão com os atores, para que eles pudessem enxergá-las e transmiti-las ao público⁸⁰.

⁸⁰ Em seu *Estudos sobre teatro*, Brecht inclui alguns comentários e discussões com a equipe de trabalho sobre a dialética nas peças, muitas vezes fundamental para uma atuação adequada ao texto, como no caso do desempenho de Helene Weigel no papel de senhora Carrar (da peça *Os fuzis da senhora Carrar*). Na ocasião, Weigel via a senhora Carrar como alguém que era atingida pelos golpes que recebia no decorrer da ação, e assim, quando no final, decide se envolver na luta, parecia incoerente, porque era o momento em que a personagem estaria mais fraca. Brecht, ao contrário, criou uma mulher que, a cada pancada, fortalecia-se mais, e nessa crescente, a última notícia, a da morte do filho, foi fundamental para sua decisão, e conclui: “*é espantoso ser sempre de cada vez necessário todo este esforço para se observarem as leis da dialética*” (ET: 217-262).

2.2.4.1 A dialética materialista de Marx

A diferença é que a teoria de Hegel não via e nem sugeria mudanças. O filósofo apenas observava e justificava o que via; Brecht, porém, buscava em seu teatro a transformação de uma sociedade, adequando-se à perspectiva de Marx, para quem a dialética de Hegel serviu de pressuposto, mas foi reformulada para que, em vez de explicar o que se passava, fosse regedora de mudanças, numa dialética da superação.

Em 1886, buscando justificar a separação de Marx, e a sua própria, da filosofia hegeliana, Engels admitiu que Hegel foi mais longe do que qualquer filósofo até a sua época, e que os seus estudos foram fundamentais para os que o sucederam, mas que eles precisavam de algo mais. Porque “o ponto final, a Idéia absoluta – que aliás só é absoluta porque ele nada nos sabe dizer dela – se aliena na natureza, isto é, transforma-se nela, e volta mais tarde a si própria no espírito, quer dizer, no pensamento e na história.”⁸¹

Para Marx, portanto, que aos dezenove anos leu toda a obra de Hegel, inspiradora de uma análise “filosófico-dialética” da divindade Idéia: “minha última frase era o início do sistema de Hegel”⁸², o pai do sistema dialético foi um ponto de partida para que chegasse a sua própria conclusão. Sete anos depois dessa integração ao filósofo, condena o idealismo hegeliano, defendendo sua postura materialista, ao observar a carência da filosofia restrita a idéias, que “nada podem realizar. Para a realização das idéias são necessários homens que ponham em jogo

⁸¹ ENGELS, F. *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã. Sobre religião*. Lisboa: Edições 70, 1975. p. 238-246.

⁸² MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre a literatura e a arte*. Trad. Albano de Lima. Lisboa: Estampa, 1971. p. 235. O texto *Ideologia Alemã*, em que ele desenvolve esse assunto, pode ser encontrado em MARX, K./ ENGELS, F.. *Sobre religião*. Lisboa: Edições 70, 1975 p.86-95.

uma força prática”⁸³. Nessa concepção, ele observou que mesmo a produção de idéias está ligada à atividade material, e que a sua produção é decorrente das relações sociais do homem, atribuindo à classe dominante as idéias dominantes, “o que equivale dizer que são idéias da sua dominação”⁸⁴.

Marx não rejeita a consciência em seus estudos; coloca-a, porém, como determinada pelo social, decorrente do seu tempo e classe, e não determinante da sociedade; esse enfoque abrange, inclusive, a arte, e ao perguntar “que tem a ver Vulcano com Roberts & Cia, Júpiter com o pára-raios e Hermes com o crédito mobiliário?”⁸⁵ demonstra ser o mentor da idéia que Brecht defendeu em sua teoria de que cada tempo e sociedade criam sua arte. Numa carta enviada em 1861, Marx ilustra essa relação de tempo e arte com a regra das três unidades, que se baseou num entendimento errôneo da teoria aristotélica, “mas por outro lado, é certo também que esses autores compreendiam os gregos da maneira que correspondia precisamente às suas necessidades artísticas”⁸⁶, e baseia essa afirmação no fato da tragédia “clássica” ter continuado a conservar as unidades mesmo depois que Aristóteles foi interpretado corretamente.

Aliás, a arte, pelo pai da dialética materialista, era tratada como produto, determinado pelos processos técnicos de cada época e formadora de um usuário, o público admirador do belo⁸⁷. Produto real para um fim palpável, o que ilustra de forma decisiva a diferença entre as duas dialéticas apresentadas.

⁸³ MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre a literatura e a arte*. Trad. Albano de Lima. Lisboa: Estampa, 1971. p.17.

⁸⁴ Id., Ibid., p. 22.

⁸⁵ Id., Ibid., p. 61.

⁸⁶ Id., Ibid., p. 68.

⁸⁷ Id., Ibid., p. 61.

2.2.5 Lukács

György Lukács (1885-1971) relaciona a origem e modificação dos gêneros às mutações sócio-econômicas e políticas. Supõe que a “existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura” precisam do quadro histórico do sistema em que se encontram para serem “compreendidas e explicadas”⁸⁸ e que, independente da “subjetividade dos escritores”, a “base econômica do capitalismo”⁸⁹ repercute na literatura, que tem como essência, a questão social.⁹⁰ Estrutura essa afirmação com o argumento, sob a ótica de Marx, de que o poema épico de Homero teve e tem outro significado do que, por exemplo, o de Camões, pois os contextos históricos e sociais são diferentes. O fato de terem sido substituídos pelo romance na modernidade vem apoiar essa argumentação.

Na épica, gênero que tomou a maior parte de seus estudos, aponta as duas formas de atuação: a narração, que “distingue e ordena”, e a descrição, que “nivela todas as coisas”⁹¹. Aborda, ainda, o afastamento sugerido pelo romance, mesmo escrito em primeira pessoa, o que é gerado pelo tempo desse gênero: “O caráter ‘passado’ da epopéia, portanto, é um meio de composição fundamental, prescrito pela própria realidade ao trabalho de articulação e ordenamento da matéria”. E daí tira uma característica básica da “arte verdadeiramente épica”: apesar de tratar de um acontecimento já passado, cujo fim certamente não seja conhecido pelo leitor, a importância da obra não está nesse mistério, tanto que, em grandes obras universais, como, por exemplo, na *Ilíada*, o fim é antecipado e o poema não perde seu valor; é que a tensão na obra não está em saber como o autor

⁸⁸ LUKÁCS. G. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 15.

⁸⁹ Id., *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰ Id., *Ibid.*, p. 38-39.

⁹¹ Id., *Ibid.*, p. 66.

vai terminá-la, mas em conhecer o que Lukács chama de “destinos humanos”; citando a novela *Depois do baile*, de Tolstoi, exemplifica: “A tensão não reside, pois, no desejo de saber o que acontecerá afinal com este amor, e sim no desejo de saber como chegou a se formar aquele espírito de irônica e madura superioridade, que já se fez notar como característico do personagem que narra os acontecimentos”.⁹²

Apesar dessa característica ter sido aproveitada por Brecht em seu Teatro Épico, os dois autores mostraram posturas divergentes em vários momentos, como no caso em que Lukács destacou a posição classista de Goethe e Schiller, apoiada “na compreensão deste duplo fenômeno: a riqueza e o perigo estético da nova vida”⁹³. Segundo o húngaro, a base dos escritos dos dois poetas estava na clareza e distinção de gêneros, e sua teoria não era formalista, mas sucessora e ampliadora da tradição de Lessing:

Origina-se da exigência, formulada por Schiller, da ‘determinação absoluta do objeto’. Encontrar o gênero adequado a uma matéria significa descobrir e liberar a alma mesma desta matéria. Correspondendo à situação geral da literatura moderna, trata-se, antes de mais nada, para Goethe e Schiller, de chegar a uma separação precisa dos princípios do épico e do dramático. (...) Em Lessing, a teoria dos gêneros era sobretudo uma tentativa de destacar os novos elementos da luta literária do montão das tradições feudais e absolutistas, e das consequências da fraqueza da emancipação burguesa em suas origens.⁹⁴

Mostrando como essa forma de ver, de Goethe e Schiller, representa uma elevação de grau na “contemplação estética” da modernidade, Lukács apresenta o dilema, sofrido por eles, de defender a arte clássica, “apesar do caráter problemático e antiartístico” dos dias atuais: “neste sentido, a teoria dos gêneros tem por fim a descoberta e a criação das formas e das leis formais correspondentes ao período

⁹² Id., Ibid., p.68.

⁹³ Id., Ibid., p. 183.

⁹⁴ Id., Ibid., p. 184.

burguês moderno.”⁹⁵

Em seu *Diário de Trabalho*, Brecht incluiu o húngaro no que chamava de “panelinha de Moscou”(DT:9) por atribuir como única importância ao fato de o filósofo escrever diretamente da capital Soviética; quanto à postura em favor dos poetas de Weimar, o dramaturgo o chamou de formalista, acusando-o de utilizar o “primitivo romance burguês” (DT: 16) como base para sua dialética, o que acabaria por bloquear as novas produções realistas.

Crítica ferrenha é encontrada no *Diário*, em julho de 1938, com relação ao ensaio Marx e o problema do declínio ideológico⁹⁶, escrito no mesmo ano, por Lukács.

O texto lukacsiano liga a dissolução do hegelianismo, “ultima grande filosofia da sociedade burguesa” (L:49) ao preparo ideológico alemão para a revolução de 1848, em que se observou a decadência política dos partidos burgueses e a posição de ideólogos diante dessa realidade. Lukács analisa a crítica marxista a tal decadência, frisando a postura de Marx em abolir a “pesquisa desinteressada” (L:50), investindo no estudo útil à sociedade. Foram selecionados, para a análise, alguns pontos de conexão da literatura com os assuntos ligados à decadência política, como as fugas do materialismo e da dialética por parte de alguns autores, a fim de se adequar os escritos à burguesia, chamando de “escritores decadentes” (L:62) os que aceitaram passivamente as deformações causadas pela divisão de trabalho imposta pelo capitalismo.

Ele aponta também os “ideólogos que não se corromperam”(L:74), entrando em choque com os escritores de sua classe, num conflito dependente de fatores sociais e individuais para sua manifestação, mas que deveria gerar,

⁹⁵ Id.

⁹⁶ As citações desse ensaio incluídas neste texto são retiradas de LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. M. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. As páginas serão indicadas ao lado da citação, sob o formato (L: e o número da página).

incondicionalmente, a ruptura com a classe burguesa, o que indicaria o amor do escritor não corrompido pela vida humana, e o conseqüente ódio pela sociedade capitalista. Lukács inclui esses dois sentimentos como condições para a criação de um “verdadeiro realismo” (L:89). Esse termo contém a maior causa de divergência entre o filósofo húngaro e o dramaturgo alemão: “A literatura é (...) a representação de homens singulares e vivências singulares, que se devem referir às relações sociais da época somente em última instância, e tampouco devem revelar necessariamente uma conexão direta com o contraste entre burguesia e proletariado” (L: 76).

Além disso, alerta que o afastamento entre a literatura e a vida conduz ao formalismo (L:86), e quanto mais de acordo com a realidade estiver o escritor, mais poderá apresentar a dialética da sociedade (L:110) numa literatura realista, que para ele seria o sinônimo de combate às relações sociais burguesas, em uma série de regras que revoltaram Brecht.

Para o alemão, marxista, mas que demonstra admiração pela obra de Hegel, formalista era a análise de Lukács, a quem acusava de defensor da decadência generalizada – “a coisa toda está dando com os burros n’água, e não só a burguesia” (DT: 6), e criador de conceitos confusos, mas nada concretos, invertendo o conceito de realismo:

Ao apresentar apenas critérios formais para o realismo, Lukács, cuja importância reside no fato de escrever diretamente de Moscou, está, ao que parece, encaminhando leitores ávidos de conhecimentos àqueles famosos romancistas burgueses contemporâneos a quem prestou grandes, ainda que ligeiramente embaraçadas, homenagens, porque revelam as ditas características formais (mesmo que não sejam tão ‘felizes’, ‘puros’ e ‘criativos’ como os velhos mestres do grande período inicial). Eles se tornam seus realistas (ele suaviza qualquer suspeita ao contrastá-los com uma forma de ‘decadência’, a que Dos Passos e presumivelmente eu também estamos ligados), cujas descrições excluem a luta de classes (...) de modo que o próprio leitor tem então de desembaraçar as complicadas reflexões que os ‘decadentes’ incorporam em seus livros, aquelas mesmas reflexões que estabelecem que os acontecimentos descritos derivam da luta de classes. (DT: 15)

Para Brecht, a arte realista era a comprometida com a realidade (PO23).

Ele não aceitava a série de condições estabelecida por Lukács, recheada por “deve” ou “não deve” como se houvesse uma fórmula fechada para definir realismo. Em seu *Diário de Trabalho*, responde a sua própria pergunta: “Por que *Coragem* é uma obra realista?”, referindo-se à peça *Mãe Coragem*, situada na Guerra dos Trinta Anos, visando o ponto de vista do povo, para quem a guerra tem as mesmas conseqüências que teve para a personagem: “(...) Seu ponto de vista não é moral; isto é, é ético, mas sem depender da moral vigente. As ações dos personagens têm intuítos que podem ser reconhecidos e levados em conta, e facilitarão o relacionamento com pessoas reais. A peça funciona no plano do estado atual da consciência da maior parte da humanidade.” (DT:185, 187).

Pois bem, na verdade, a discussão entre os dois autores partia da oposição no ponto de vista com que encaravam a obra realista; enquanto para Lukács, o realismo se fazia a partir de pressupostos, que deduzira da teoria marxista, como a dicotomia amor-ódio, a luta contra relações sociais ou a singularidade dos personagens, o que o levou à normatização, Brecht, o teórico-prático, observava os efeitos, a visão do público, a vida da sociedade, a “consciência da maior parte da humanidade”. Quando defendeu ser o seu teatro dialético, ele admitiu não saber como partir da dialética para explicar sua arte, mas que seria muito mais fácil “para a gente de teatro entender a dialética aproximando-se dela por meio do teatro do distanciamento do que entender o teatro do distanciamento partindo da dialética” (DT: 151), reafirmando a visão nos efeitos. Lukács parte do entendimento da dialética materialista para a criação de uma obra, e a não assimilação dessa dialética leva autores como Gerhard Hauptman ao que chama de “trágico fracasso” (L: 73). Grande parte de suas diferenças se restringe a essa visão.

Ela é fundamental também para se entender porque Brecht destacou o aspecto épico da tragédia, nos mesmos momentos em que para Lukács, o hibridismo era lírico; enquanto aquele cita o coro como parte naturalmente narrativa do teatro grego, assumindo a posição do público, para quem as falas comentavam

ou descreviam, este afirma que o coro ressoa o significado lírico do drama, com o objetivo de absorver a lírica e deixar aos outros atores as falas de “uma dialética trágica que então se apresenta em sua pura nudez”⁹⁷, percebendo a organização na confecção da obra, e não na recepção.

Para Lukács, o herói trágico, como personagem, também carrega o hibridismo lírico através solidão com que é constituído o personagem, que o filósofo apresenta de forma psicológica⁹⁸. Abordagens como essa, que levam Brecht a comentar que o húngaro “tende a transferir tudo do mundo para o interior da consciência” (DT: 16), são reflexos da tendência apresentada acima: Brecht analisa o psicológico do público, e sob esse aspecto, forma seus personagens, em que a psicologia se define pelas atitudes, por isso, não concorde ou não possa conceber a abordagem de Lukács. Na terceira fase de Brecht, porém, os dois autores, que se encontraram durante o exílio do alemão, deixaram de lado as divergências e se uniram por defenderem a mesma causa, a ponto de Lukács ter feito uma preleção em homenagem Brecht em seu enterro.

⁹⁷ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [19?] p. 44.

⁹⁸ Id., *Ibid.*, p. 46.

3 HIBRIDISMO DE GÊNEROS LITERÁRIOS

Se por um lado, toda a classificação em gêneros da obra literária tem preenchido algumas lacunas, como separar um soneto de Camões de um romance de Thomas Mann, e essas duas obras, de uma peça de Brecht, por outro lado, não é eficiente para classificar os poemas brechtianos, em que diálogos e narração se misturam à musicalidade e poesia, romances como *Ulisses*, de James Joyce ou peças de teatro como *Merlin ou a terra deserta*, de Tankred Dorst. Apesar da ineficiência, porém, essa classificação organiza de alguma maneira os escritos literários.

Em nome dessa organização, Anatol Rosenfeld⁹⁹ faz um relato sobre o significado substantivo e adjetivo dos gêneros, colocando que, por exemplo, em um drama lírico, o gênero predominante da obra é o dramático e o traço estilístico do drama é o lirismo, assim como o épico é o traço estilístico do drama épico.

Ressaltando a importância de Brecht na área do hibridismo de gêneros, com destaque para a teoria de teatro-épico produzida pelo autor, é fundamental frisar a falta de ineditismo: “Encontramos elementos épicos no drama bem antes do teatro de Brecht. Os mistérios da Idade Média, os teatros clássicos asiáticos, até mesmo os relatos no teatro clássico europeu, são também elementos épicos inseridos no tecido dramático da obra”¹⁰⁰, e mais do que isso: é possível encontrar elementos épicos ou líricos ou épicos e líricos em quase todos os momentos da composição dramática, em maior ou menor intensidade. O que não denigre em nada o valor da obra considerada Dramática.

⁹⁹ ROSENFELD, op. cit, p. 18.

¹⁰⁰ PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.110.

3.1 A LÍRICA NO TEATRO

Apesar da lírica, em vários momentos na literatura, ser associada à dramática, ela não é, de forma nenhuma, o foco preferencial de estudos sobre o hibridismo de gêneros. Enquanto muitos autores, como se verá no tópico A épica no teatro, dedicaram-se a comentar, normatizar ou até mesmo, como é o caso de Bertolt Brecht, considerar como única saída para a arte teatral a inclusão do épico, o estudo da lírica relacionada ao dramático é, por vezes, quase inexistente.

A arte dos palcos e a da subjetividade se apresentam também como opostas em várias comparações: Eric Bentley afirma que “A poesia lírica é, presumivelmente, a menos social das artes, enquanto o teatro é, segundo tudo leva a crer, a mais social de todas”¹⁰¹; certamente ele restringiu consideravelmente o que concebeu como artes, mas independente da validade dessa sentença, os gêneros em questão são apresentados contrapostos. Victor Hugo, no seu polêmico “Do Grotesco e do Sublime” (prefácio da peça *Cromwell*)¹⁰², colocou a Lírica como o início, o primitivo, enquanto que a Dramática, como o final – todo o meio atribuiu à Épica. Para Jakobson, a lírica é o eu, enquanto que a Dramática, o tu. James Joyce, em *Ulisses*, apresenta a forma lírica como “a forma em que o artista apresenta sua imagem em imediata relação consigo mesmo” e a dramática como “a forma em que apresenta sua imagem em imediata relação com os outros”. A Épica é intermediária, “em relação mediata consigo mesmo e com os outros”¹⁰³.

A dramática é o “estágio mais elevado da poesia e da arte, uma vez que chega à sua mais perfeita totalidade no conteúdo e na forma” por unir, segundo

¹⁰¹ BENTLEY, E. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p.114.

¹⁰² HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

¹⁰³ JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Hegel, a “objetividade do epos e o princípio subjetivo da poesia lírica”¹⁰⁴.

Confunde-se, normalmente, lírica com verso. Apesar da musicalidade ser uma das características da lírica, é importante lembrar de que não é a única, e a literatura dramática se constituiu, em grande parte de sua história, de versos. Pavis¹⁰⁵ alerta que não é a versificação que torna um texto poético, exemplificando com as peças de Racine, que apesar de serem escritas em versos, são essencialmente dramáticas.

Rosenfeld classifica o poema lírico como o de extensão menor, sem personagens “nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “eu”- nele exprimir seu próprio estado de alma” e que canta o individual, com maior musicalidade e emoção. Peacock complementa, sugerindo não ser simplesmente “expressão de emoções” o termo correto para definir a característica lírica, mas “meditação colorida por emoção, ou pensamento concebido num contexto emocional”¹⁰⁶. Por outro lado, Pavis continua em sua definição: “Para Poesia no teatro, o que importa não é saber se se representa um poema, mas se o texto representado contém em si uma grande poeticidade e que consequência essa carga poética terá na representação teatral.” Quando se fala em dramática, não se deve esquecer da origem da palavra “drama” significando ação, o que remete também a atuação, representação. Apesar de não ser a única, essa característica é fundamental para que se entenda o que é a dramática, e que se tenha em vista que, estando no meio de uma peça, representado em um palco, o poema lírico perde sua independência e passa a fazer parte do drama, sem deixar de ser lírico. Conforme Peacock: “Há peças líricas, romances dramáticos, etc., por toda parte. E, no entanto,

¹⁰⁴ HEGEL, G.W.F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972. p. 373.

¹⁰⁵ PAVIS, op. cit., p. 294

¹⁰⁶ PEACOCK, R. *Formas de literatura dramática*. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972. p. 228

estritamente, não é que as formas dramática e lírica se misturem, pois uma forma é um todo. Um romance lírico não é um poema lírico ligado por um traço de união a uma narrativa. O sentido de integração nasce de qualidades análogas sugeridas por certas características do material, ou tema, ou composição”¹⁰⁷

O que Rosenfeld ratifica, no estudo dos gêneros, afirmando que eles podem intervir uns nos outros, mas que possuem características que os diferem entre si – abordagem já esboçada por Goethe, desenvolvida por Emil Staiger e apresentada no início deste capítulo.

Essa associação vem desde as origens do teatro, tanto nos textos egípcios, escritos cerca de doze séculos antes de Cristo, quanto no lírico ditirambo na Grécia, e se faz presente, até hoje, em autores bem diversos, como é o caso de Bertolt Brecht.

3.1.1 Ditirambo e Eurípides

Pierre-Aimé Touchard apresenta o teatro egípcio como o mais antigo que se conhece, e que, nas obras conhecidas, “o movimento lírico ainda predomina sobre o movimento dramático”¹⁰⁸. Como exemplo, apresenta um trecho da peça baseada na lenda da ressurreição do filho de Osíris e Isis, Horus, em que, apesar de algumas características dramático-épicas incluídas no texto, várias se restringem a poemas líricos representados, como em orações ou lamentos.¹⁰⁹

Não obstante sua importância histórica, o teatro egípcio não exerceu, sobre o mundo ocidental e literatura moderna, forte influência. Esse papel foi reservado aos gregos, até hoje considerados a origem do teatro e da dramaturgia.

¹⁰⁷ Id.

¹⁰⁸ TOUCHARD, P.A. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. P.P. de S. Madureira e B. Palma. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 10.

¹⁰⁹ Id.

Portanto, o estudo do teatro grego, tendo como base o lírico ditirambo, é obrigatório como marco da associação entre a dramática e a lírica.

Sendo em sua origem um canto *lírico* para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evoluiu, notadamente com Simonide de Céos (556-468) e Lasos D Hermione, para um diálogo, *resultando*, segundo Aristóteles, na *tragédia*. [grifos meus].¹¹⁰

Muitas controvérsias surgiram a respeito desse aspecto desde os tempos antigos, principalmente quando se questiona a passagem de culto para o evento de lazer e instrução, como era a tragédia. Brecht acredita que essa passagem mostre a força que a diversão exerce sobre o teatro, pois, provindo do culto, o drama adotou somente o prazer que derivava dessa prática, desprezando seus mistérios (PO:4)

A possibilidade da ligação entre ditirambo, cantos satíricos e tragédia é encontrada na obra de Arión de Metimna, apresentado pelo cronista bizantino Suda (ou Suidas) e por Eusébio como um participante da lírica coral arcaica do século VII aC.

Dentre os poucos ditirambos gregos que chegaram à atualidade, grande destaque se dá à obra do tebano Píndaro (séc. V aC), autor do seguinte fragmento de ditirambo, destinado à celebração das dionisiacas em Atenas:

¡Oh, dioses Del Olimpo!: bajad vuestros ojos hasta este coro y enviadnos vuestros preciosos favores, vosotros que en la Atenas sagrada vivís en el centro de la ciudad, frecuentada por la muchedumbre, y donde humea el incienso, en la ilustre Ágora que decoran todas las artes. Recibid estos ramos de violetas, estas flores primaverales; y a cambio de ello sonreíd al que, colmado de gloria, viene del santuario de Júpiter, para cantar ahora al dios coronado de hiedra, al que los mortales llaman Bromio y Eriboas, el hijo más poderoso de los inmortales y de una mujer tebana...¹¹¹

¹¹⁰ PAVIS, op. cit., p.107.

¹¹¹ “Oh, deuses do Olimpo! Baixai vossos olhos até este coro e enviai-nos vossos preciosos favores; vós que viveis no centro de Atenas sagrada, freqüentada pela multidão, e de onde fumea o incenso, na ilustre Agora que decora todas as artes. Recebei estes ramos de violetas, estas flores primaverais e em troca delas sorri ao que, glorificado, vem do santuário de Júpiter, para cantar agora ao deus coroado de hera, a quem todos os mortais chamam Brômio e Eriboas, o filho mais poderoso dos imortais e de uma mulher tebana”. PINDARO. *Bucólicos y líricos griegos*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1954. p. 653. Tradução minha.

Por mais que haja polêmica quanto à questão do ditrambo como origem, num ponto todos os estudos acima citados convergem: a tragédia iniciou lírica; provinda da lírica coral grega; Pavis apresenta “a choréia” como origem do teatro ocidental, definindo-a como “uma síntese entre poesia, música e dança”, e Roland Barthes complementa essa posição, dizendo que o teatro lírico da atualidade não pode “dar idéia da choréia”¹¹² porque a ópera atual, preconizando a música, relega a segundo plano o texto e a dança.

José Guilherme Merquior lembra que a lírica, para os gregos antigos, era sempre cantada, tornando-a indissociável da declamação, num hibridismo dramático.¹¹³

Essa ligação entre os gêneros é fortalecida pelo fato das primeiras obras de Ésquilo serem chamadas de tragédias líricas. *As suplicantes*, talvez a mais antiga peça que se tem notícia (ela disputa com *Os persas*, do mesmo autor, essa qualificação) é considerada lírica pela “falta de efeito dramático”¹¹⁴ e constituição do poema, que contava apenas com a intervenção do coro e de um ator: “O enredo da tragédia lírica era, em certo sentido, estático; quando o coro e o ator se encontravam, o círculo estava fechado.”¹¹⁵ A inclusão do terceiro ator, atitude que Aristóteles atribui a Sófocles¹¹⁶, contribuiu para a dramaticidade da obra.

Mas, dentre os três grandes trágicos gregos, foi Eurípides que se destacou pelo lirismo.

Eurípides volta às origens do teatro em *As bacantes*. Considerada sua

¹¹² PAVIS, op. cit., p. 73.

¹¹³ MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimesis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.

¹¹⁴ KITTO, H.D.F. *Tragédia grega: estudo literário*. Trad.: J.M. Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1972. v. 2. p. 19.

¹¹⁵ Id.

¹¹⁶ ARISTÓTELES. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 204.

peça mais dramática sob o ponto de vista aristotélico, é a única completa conhecida que traz à tona o culto a Dioniso ou Baco (Bacantes são adoradoras de Baco). Sob o ponto de vista lírico, o antigo ditirambo é incorporado à tragédia, que apresenta cantos similares ao de Píndaro, como citado anteriormente.¹¹⁷

Alguns pontos ligados à constituição de seus personagens são fundamentais para o destaque da lírica na obra euripidiana. Em Ésquilo, Orestes mata sua mãe para vingar o pai e cumprir a lei; em Sófocles, Antígona arrisca a vida, enterrando o irmão, em obediência aos deuses, mas em Eurípides, os personagens não precisam de um argumento externo, como lei ou deuses: Medeia¹¹⁸ mata os filhos e os oponentes para saciar seu ódio, Etéocles age por ambição, e sua irmã, Antígona, já não define sua vida pela crença, mas quer “seguir meu pobre pai em seu exílio” e “perecer com ele”¹¹⁹, mesmo que isso seja “vergonhoso” para uma donzela; Hécuba, ao ouvir a defesa de Helena, retruca “Não procures disfarçar a tua própria perversão atribuindo às deusas tamanha insensatez”¹²⁰, e mesmo em Ifigênia em Áulis, apesar da profecia que exigiu a virgem e a atuação final da deusa, o que levou Agamêmnon e mesmo Aquiles a aceitarem o sacrifício foi o medo dos homens, e não das divindades.

Enfim, no mais trágico de todos os poetas¹²¹, o ser humano com seus sentimentos e desejos se sobrepõe à vontade dos deuses ou da lei. Se essa não é regra geral, pois Fedra aparece como um joguete de Afrodite, Dioniso faz de seus inimigos, marionetes, e as catástrofes ocorridas com a família de Édipo são frutos de

¹¹⁷ EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. M.G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 211-212.

¹¹⁸ Da peça euripidiana *Medeia*.

¹¹⁹ EURÍPIDES. *As fenícias*. Trad. M.G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 197-198.

¹²⁰ EURÍPEDES. *As troianas...*, p. 247.

¹²¹ Segundo ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 72.

maldições¹²², Eurípides é o único que ousa essa abordagem. Possivelmente por ter tomado uma postura de afastamento à fé nos deuses e no governo, ele descobriu como nenhum dos anteriores o interior dos personagens, transmitindo essa subjetividade em sua dramática, chegando, inclusive, a valorizar essa característica, em detrimento à ação.

Como exemplo da diferença na abordagem euripidiana, em que o texto dentro do drama passa a ser a expressão do “eu”, sem qualquer intermediador, seja deus ou força alheia, pode-se comparar as falas patéticas do Édipo de Sófocles, “Ai de mim! Ai de mim! Pobre de mim! /Onde estou eu? Para que fui nascer?A minha voz espalha-se, por onde? /Ah, meu destino, aonde queres chegar? (...) Ó treva indescritível que me envolve, nuvem que não consigo dissipar: ai de mim!”¹²³

À de Medéia, de Eurípides: “Ah! Como sou infeliz! Sofrimentos cruéis! Ai de mim! Ai de mim! Por que não posso morrer? (...) Ai de mim! Sofro, desventurada, sofro, e não posso conter os meus gritos de dor”¹²⁴

O pathos das falas é evidente. Ele descobriu que matara seu pai, casara com sua mãe e tivera descendentes; ela foi abandonada pelo marido. Ambos expressam sua dor através de lamentos, que se por um lado, são parte presente nas tragédias, por outro, não deixa de ser lírico. O que escondem, porém, essas falas, são motivos opostos: enquanto Édipo lamenta ter cometido uma perversão contra os deuses, clamando ao destino e à treva, Medéia chora porque, apaixonada, teve sua paixão traída, e, contrariando a característica racional de grande parte das obras gregas, é esse motivo subjetivo que a leva ao lamento, que se limita à expressão de sua dor interna. Nesse ponto, Medéia é mais lírica que Édipo, apesar das características dramáticas dominarem a peça.

¹²² Das peças *Hipólito*, *As bacantes* e *As fenícias*, respectivamente.

¹²³ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. G. Campos. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 68-69.

¹²⁴ EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. A. Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 167.

E, finalmente, Eurípides pode ser considerado o mais lírico dentre os três grandes autores gregos também por ter escrito *As troianas*.

O cavalo de Odisseu já havia feito suas vítimas em Tróia e os gregos se preparavam para partir. O prólogo da peça, um diálogo entre os deuses Atena e Poseidon, anuncia a catástrofe que atingirá os gregos em sua volta, por haverem ultrajado o templo da deusa: “Quando partirem suas naus daqui de Tróia levando-os de retorno ao lar, conforme esperam. Chuva em torrentes Zeus fará cair sobre eles e tempestades escurecerão os céus; meu pai nos cederá o fogo de seus raios para com eles açoitar as forças gregas e incendiar seus barcos”¹²⁵ foi o plano de vingança de Atenas, que contava com o tio, empenhado em ajudá-la: “Agitarei as águas abismais do Egeu; o litoral micônio e os recifes délios, de Círos e de Lemnos, mesmo o promontório de Cafaréu receberão os corpos mortos das numerosas vítimas de nossa ira”¹²⁶, preparando terreno para um espetáculo cruel. O que não ocorreu; ao menos, em *As troianas*. A partir do momento em que os deuses saem de cena, dando lugar a Hécuba e posteriormente às demais mulheres de Tróia, o drama entra em crise. Um breve retorno a *As bacantes* exemplificará melhor o porquê.

Considerada a peça mais bem construída de Eurípides¹²⁷, o prólogo de *As bacantes* inicia com Dioniso apresentando as causas para a tragédia que se seguiria; o seu papel é o mesmo de Afrodite, em *Hipólito*, Agamêmnon, em *Ifigênia em Áulis*, a ama, em *Medeia*, e outros personagens nos prólogos de outras peças. No caso de Dioniso, seu desejo era vingar a honra de sua mãe e provar que realmente era um deus; o coro, durante a peça, cantava em seu louvor, e o desenrolar dos acontecimentos iam encaminhando, num crescendo, para o epílogo,

¹²⁵ EURÍPEDES. *As troianas*..., p. 202.

¹²⁶ Id.

¹²⁷ KITTO, H.D.F. *Tragédia grega: estudo literário*. Trad.: J.M. Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1972. v. 2. p. 326.

com o castigo dos inimigos e o reconhecimento da divindade.

É a unidade de ação, a mais respeitada das três; quando Aristóteles aconselha que a imitação nas artes miméticas seja “una”: “quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo”¹²⁸.

Ele prevê a situação apresentada em *As bacantes* e tantas outras peças da época. Dramaticamente falando, portanto, a saída de Atenas e Poseidon deveria ter sido sucedida, em *As troianas*, pela viagem dos gregos e as tramas que levariam a sua destruição. Mas os gregos, com exceção do mensageiro Taltíbio e de Menelau, em uma passagem, nem aparecem. O enredo trata da sorte das mulheres que restaram na cidade – mesmo o assassinato de Astianax foi valorizado sob ponto de vista delas. Aí também a dramática é colocada de lado: “Sem ação não poderia haver tragédia”¹²⁹. E, em *As troianas*, não há ação – o que explica a falta de unidade – uma opção revolucionária, tendo em vista a importância que unidade de ação desempenhou na história do teatro, tanto para teóricos como na prática.

O coro, em vez de comentar algo ocorrido em cena, lamenta a sua sorte e a sorte da cidade; Hécuba, a “sombra sofredora de um cadáver”¹³⁰, canta sua dor e a dor de sua família. “Por isso, não só falta à peça, como um todo, aquele crescimento orgânico que se encontra por toda a parte em Sófocles, e em grande medida, em *Medeia* e em *Hipólito*, mas também as cenas individuais tendem a ser estáticas. (...) temos aqui uma tragédia de concepção lírica e que não pode ser representada sem

¹²⁸ ARISTÓTELES. *Op. cit.* p. 208.

¹²⁹ Id., *Ibid.*, p. 207.

¹³⁰ EURÍPEDES. *As troianas...*, p. 207.

um ajustamento considerável”¹³¹. É uma elegia, não um drama. Lírica, não dramática.

O hibridismo dramático lírico foi um dos caminhos escolhidos por Brecht em sua primeira fase; ele compartilhava com Eurípides a falta de fé, a busca ao racional e também a crítica às autoridades de sua época, e ambos levaram essas características para o palco. Como insistiu o alemão, porém, ele escrevia para o povo de sua época, e essa distância de mais de dois mil anos justifica as diferenças entre a lírica utilizada por Brecht e por Eurípides, observadas ao longo de suas obras: o lamento contido da rainha Hécuba¹³² e o grito desesperado do marginal Baal; a revolta educada da princesa Andrômaca¹³³ ao chorar seu filho assassinado, e o silêncio da vivandeira Mãe Coragem por não poder admitir que o rapaz executado era seu filho; a dor e certeza da princesa Antígona quando abre mão do casamento com o príncipe Hemon para seguir seu pai, Édipo¹³⁴, e a dor e dúvida da criada Grusche ao abrir mão do noivo Simon por um filho que não é seu. Por mais inovador que Eurípides tenha sido, na sua época, o povo só poderia ser representado na tragédia através da voz coletiva do coro, o que mostra a diferença principal entre esses dois revolucionários do teatro.

3.1.2 A lírica no teatro dos séculos XVII, XVIII e XIX

Apesar de não se destacar pela intensidade, a lírica durante os séculos XVII, XVIII e XIX, foi marcada pela constância de textos dramáticos. Há inserções

¹³¹ KITTO, H.D.F. *Tragédia grega: estudo literário*. Trad.: J.M. Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1972. v. 2. p. 143. O comentário de que a peça não possa ser representada é passível de questionamento – cenicamente falando, não há problemas, e o texto, apesar de estático, é um dos mais belos de toda a história do teatro.

¹³² Em *As troianas*, de Eurípides.

¹³³ Id.

¹³⁴ Em *As fenícias*, de Eurípides.

líricas nos autores mais conhecidos da época, como por exemplo Corneille, Schiller, Goethe, Hebbel e Büchner.

O lírico é encontrado, principalmente, em longos monólogos, nos quais o personagem expõe o seu interior, expressando seus temores, amores e suas paixões. Em *O Cid*, por exemplo, peça de 1637, acusada de inverossímil e até imoral¹³⁵, um triângulo amoroso gera a introdução lírica mais evidente do texto de Corneille. Amando Dom Rodrigo, mas não podendo se relacionar com ele por possuir sangue real, a princesa (Infanta) incentiva a amiga Ximena ao casamento com o cavaleiro. Vendo nessa união a esperança dissipada, a Infanta se empenha para o sucesso dela, mas sofre por sua posição. No final da segunda cena do primeiro ato, sozinha, declama:

Ó céu, de quem alívio aguardo!
Põe um limite enfim aos tormentos em que ardo,
Sim, firma o meu repouso e minha honra assegura.
Só na ventura alheia é que busco a ventura
Esse himeneu de três há de firmar a sorte:
Unir aqueles dois num laço conjugal,
É romper meus grilhões e terminar meu mal.
Mas tardo algo demais. Vamos ter com Ximena,
E num colóquio amigo aliviar nossa pena.¹³⁶

Apesar da narração implícita nos dois últimos versos, o texto representa exatamente o momento de pausa, a que se refere Kenneth Burke (*A Grammar of Motives*), em sua alusão ao lírico, ou ao comentário feito por Pierre-Aimé Touchard: “O canto lírico, apesar de tudo, permanece uma prece sem resposta”¹³⁷. Também essa fala não traz, como cabe ao texto dramático, uma explicação ou um preparo

¹³⁵ Conferir em CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997. p. 96-103.

¹³⁶ CORNEILLE, P. *O Cid*. Trad. Â. L. Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 1965. p. 22.

¹³⁷ TOUCHARD, P. A. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 15.

para o que se segue, já que a Infanta expressa os seus sentimentos, nas falas que antecedem a essa, a sua ama Leonor. Esse comentário fica bem mais claro ao se comparar o texto d'O *Cid* ao de *Horácio* (1640), também de Corneille, em que Sabina, na cena três do quinto ato, após a morte de seus irmãos (Curiácios) por seu marido, Horácio, em uma fala que ocupa uma página, suplica ao rei sua morte:

(...) Vede, rei, a que excesso o meu transe faz jus
E a que estado medonho os dias me reduz.
Que horror de se abraçar o homem por cuja espada
De todos meus irmãos a vida foi cortada!
E que impiedade mais a de odiar-se um marido,
Por ter tão bem os seus, o Estado e a vós servido!
Amar quem de meu sangue a mão tem rubra ainda!
Não amar quem de Roma hoje as misérias finda!
Possa um feliz traspasse enfim me libertar
Do crime de eu amá-lo, e do de não o amar
(...) ¹³⁸

É uma fala carregada de subjetividade e extremamente longa para um padrão em que a ação deve ser o ponto principal, mas faz parte, em primeiro lugar, de um diálogo com o rei – os personagens estão presentes em cena e participantes dos acontecimentos; também tem uma resposta posterior, ela influencia na continuidade do texto, diferentemente do que ocorreu com a declamação da Infanta. A mesma Sabina, na cena anterior, repete o caso apresentado em O *Cid* quando, sozinha, reclama:

Ó fúria, ó compaixão, surdas a meus pedidos,
Meus crimes ignorais e minha dor vos cansa!
Negais-me do suplício ou da graça a esperança!
Mas vamos: com o meu pranto ainda um esforço faço,
E que a mim só me incumba, após, de meu trespasso. ¹³⁹

O fato da primeira fala citada de Sabina ter sido um diálogo e a segunda, um monólogo, não é o ponto principal para a designação do lírico, pois, segundo

¹³⁸ CORNEILLE, P. *Horácio*. Trad. Â. L. Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 1965. p. 155.

¹³⁹ Id., *Ibid.*, p. 147.

Peter Szondi, “na lírica, a mesma identidade caracteriza o eu e o tu (...) o drama lírico não conhece diferença alguma entre o monólogo e o diálogo”¹⁴⁰, mas a sua condição de fala solta no texto, sem contribuir para a continuidade da trama é significativa, pois, como continua Szondi: “A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo; (...) Na lírica, (...) a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deve justificar-se (...) A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente”¹⁴¹.

Dramaticamente, portanto, não se sustenta esse monólogo da personagem de Corneille. Seu uso só encontra correspondente nas características apontadas para definir a literatura lírica. Na análise de *O círculo de giz caucasiano*¹⁴², a prece de Azdak à camponesa é um exemplo dessa pausa, independente, como a lírica de Corneille.

Mais de cento e quarenta anos separam esses textos de outras duas obras primas do teatro mundial: *Maria Stuart*, de 1780, e *Egmont*, de 1788, dos amigos Schiller e Goethe, respectivamente. É difícil não traçar um paralelo entre essas duas peças históricas, representantes perfeitas do estilo de seus autores, que se movimentaram entre o Sturm und Drang, classicismo e romantismo alemães. A primeira trata da polêmica decisão de condenar a rainha escocesa Maria Stuart, que se encontrava em prisão inglesa, sob as mãos de sua prima, a rainha bastarda Elisabeth. A segunda, do Conde de Egmont, político flamengo que lutou no exército de Filipe II e governou regiões belgas no século XVI, preso e decapitado na Grande Praça de Bruxelas, sob as ordens do Duque de Alba, em 1568.

¹⁴⁰ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001. p. 98.

¹⁴¹ Id.

¹⁴² Assunto tratado no capítulo quatro.

Apesar de ambas possuírem alto grau de poeticidade, uma diferença chama atenção, sob o ponto de vista da interferência lírica, nas comparações. Os momentos que antecedem a morte de Stuart são sempre dramáticos; Goethe, por sua vez, soluciona de outra maneira sua tragédia; no último ato, a ação dá lugar a lamentos e clamores subjetivos, de Egmont, sozinho no cárcere: “(...) Ó aflição! Aflição! Tu, que já antes da hora dás início ao assassinio, larga-me! Desde quando, pois, Egmont está só, assim tão só neste mundo? O que te torna indefeso é a dúvida e não a felicidade (...) Ó paredes, que me encerrais, não me embaraceis a aproximação de tantos espíritos bem intencionados!”¹⁴³.

E todo o final da peça despreza a característica maior da dramática e se situa em campo lírico, em que os personagens dispensam os diálogos e buscam nos monólogos a forma de expressar seu interior. Aliás, o medo, a solidão e a morte têm servido de motivos para a criação do hibridismo dramático lírico. Em Brecht, o momento em que Baal morre, sozinho, num monólogo correspondente ao de Egmont, faz parte de um dos grandes momentos de poeticidade na obra do dramaturgo; a diferença é que Brecht sempre procurou abolir o patético de seu teatro, característica recorrente no “Sturm und Drang” alemão, fartamente utilizado em *Egmont*. A lírica “real e humana”¹⁴⁴ por que Brecht optou e é observada mesmo antes de sua busca consciente pelo distanciamento nos palcos difere nesse sentido desse período da literatura alemã. A passagem de *Baal* citada acima ilustra essa diferença:

Mamãe, Ekart, vai embora, o céu está malditamente perto, ao alcance da mão, tudo ensopado outra vez. Dormir. Um. Dois. Três. Quatro. Aqui dentro eu me sufoco. Lá fora deve estar claro. Quero sair. (Ergue-se.) Vou sair. Caro Baal. (Brusco) Não sou ratazana. Lá fora deve estar claro. Caro Baal. Ainda consigo chegar até a porta. Ainda tenho joelhos, na porta se está melhor. Maldição! Caro Baal! (Arrasta-se até a porta). Estrelas...

¹⁴³ GOETHE.W. *Egmont*. Trad. H Turelli. São Paulo: Melhoramentos, 1949. p. 70-71

¹⁴⁴ Segundo Paolo Chiarini, abordado no capítulo três.

hum. (Arrasta-se para fora).¹⁴⁵

Apesar de se tratar de dois lamentos que antecederam as mortes dos personagens, cujo atordoamento dos sentidos leva ao monólogo em que se tratam, ora em primeira, ora em terceira pessoa, o personagem de Goethe segue as fórmulas patéticas dos gregos, clamando pela “aflição” e falando com as “paredes”, mantendo, porém, a postura do herói clássico, reforçada pelo título de nobreza que carregava. O lamento de cento e trinta anos depois não repete a elevação do pranto de Egmont. Baal é escória, é maldito, não é herói. E como tal, sua tragédia finda na lama, e sua fala, na qual clama pela mãe e pelo amante, nada divinos, mostra a necessidade animal de ar, movimento, sono, busca pela sobrevivência. Essa é a grande diferença entre as duas falas, que ilustra a opção de Brecht por um teatro desvinculado das amarras da tragédia grega, voltando sua obra ao popular e incluindo, na sua lírica, o grotesco, que em *Egmont* não se pode observar.

Um autor do século XIX ilustra bem o lirismo constante, mas não intenso nas obras dramáticas da época. Os *Nibelungos* é uma obra basicamente dramática, com intervenções épicas e a lírica oculta no que Lukács apontou como “psicológico” dos personagens¹⁴⁶. Mesmo o momento cheio de lirismo da trilogia, em que Crimilda sofre premonitoriamente a morte de Sigfrido, Hebbel optou por concentrar essa dor em somente uma palavra: “Volta”¹⁴⁷.

Também é essa a postura do autor em outras obras, inclusive em Judite, peça que conta a história da heroína bíblica, que seduziu e matou o comandante do exército inimigo. O texto é aparentemente dramático, com as rubricas, do tipo “arrebataadamente”, “gravemente”, “contendo-se”, “estremecendo”, etc.,

¹⁴⁵ BRECHT, B. Baal. *Teatro completo*. Trad. Márcio Aurélio e Willi Bolle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 73.

¹⁴⁶ Vide abordagem de Lukács sobre o herói trágico, no tópico "Lukács" deste capítulo.

¹⁴⁷ HEBBEL, F. Os *nibelungos*. Trad. C.A Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964. p. 227.

concentrando a subjetividade que estaria contida no texto principal¹⁴⁸. Mas mesmo esse autor, tão dissociado das características que remetem à “pausa”, à interiorização ou à “prece sem resposta”, cede à tentação lírica na belíssima oração de Judite, na primeira cena do terceiro ato:

Deus! Deus! Sinto que preciso apegar-me a ti como a quem ameaças abandonar para sempre. Não queria rezar, mas sou obrigada a fazê-lo, do mesmo modo que sou forçada a tomar fôlego, para não sufocar. Deus, Deus! Por que não te inclinas para mim? Sou muito fraca para subir até onde te encontras. Olha: aqui me vejo como que fora do mundo e do tempo. Angustiada, espero um sinal de tua parte, que me ordene levantar e agir. (...) ¹⁴⁹

Uma das pequenas inserções claras numa obra grandiosa. Mas mesmo ali, observa-se que o lirismo sempre esteve presente no homem, sob forma de desabafo, oração ou declaração do que vai em seu íntimo, e o reflexo desse fato se exterioriza nas inserções de textos líricos, mesmo que pequenas, no gênero da ação.

Cinco anos antes da estréia de *Judite*, em Berlim, na mesma Alemanha era escrita uma significativa peça, de um escritor que, em poucos anos, marcou seu nome na dramaturgia mundial. Diferente de Hebbel, que chegou à velhice, Georg Büchner morreu de tifo aos vinte e três anos – quando *Judite* estreou, o autor de *A morte de Danton* já estava sob a terra. Em sua obra, além de traços épicos, que justificam sua conhecida influência à obra brechtiana, os trechos líricos são marcantes. Em *A morte de Danton*, a morte, o poder e a loucura são tratados em monólogos, pensamentos e canções que recheiam o drama de lirismo. Por exemplo, após um monólogo que toma toda a quarta cena do segundo ato, em que Danton se encontra numa campina e reflete sobre a morte e a memória, a cena seguinte, composta por Danton e sua mulher, Júlia, inicia-se assim:

¹⁴⁸ Ver o tópico “Rubricas”, no capítulo três.

¹⁴⁹ HEBBEL, F. *Judite*. Trad.: C.A A Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964. p. 35.

Danton: (à janela). Isso, então, não acabará nunca? A luz jamais se extinguirá e o som jamais haverá de cessar? Nunca se fará o silêncio e trevas, para não mais vermos e ouvirmos nossos torpes pecados? ... Setembro!...

Júlia: (chamando de fora de cena). Danton! Danton!

Danton: Que é?

Júlia: Que chamaste?

Danton: Eu chamei?

Júlia: Falaste em torpes pecados e, depois, gemeste: setembro!

Danton: Eu? Eu? Não, não falei. Estive, apenas, pensando; e eram pensamentos silenciosos, secretos.¹⁵⁰

Na épica, o narrador, muitas vezes, desvenda pensamentos. Na dramática, ele é expresso em diálogos, nos quais o personagem expõe suas idéias. Pensamentos secretos, sobre sua condição interior, que não atende às duas exigências acima, é uma característica da lírica. Esse gênero é também encontrado em diálogos, como na cena em que Camilo lamenta a sorte de Lucília para Danton – a resposta “Posso sossegar, Danton?” aparece como um subterfúgio dramático a uma fala estática, em que o louvor à amada lembra os poemas românticos que antecederam Büchner:

Danton: Sossega, meu rapaz!

Camilo: Posso sossegar, Danton? Achas que posso? Eles não poderão levantar as mãos contra ela; a luz da beleza que se derrama do seu doce corpo é inextinguível. A própria terra não ousaria cobri-la, ficaria arqueada a seu redor, os vapores do túmulo cintilariam como orvalho nos seus cílios, cristais brotariam como flores em torno dos seus membros e límpidas fontes a embalariam com seus murmúrios.

Danton: Dorme, meu rapaz, dorme!¹⁵¹

O autor recorre à rubrica “de si para si”, para indicar outra fala introspectiva de Camilo, que poderia ter sido um diálogo, já que a cena está repleta de personagens: “A loucura estava no fundo dos seus olhos. Já houve muita gente que enlouqueceu; é a vida. Que podemos contra isso? Lavarmos nossas mãos. E é melhor assim”. Ou mesmo na fala que representa a conclusão da peça, um monólogo foi a escolha de Büchner, estático e lírico, em que Lucília mostra a

¹⁵⁰ BÜCHNER, G. *A morte de Danton*. Trad. M da Silva. Rio de Janeiro: Technoprint, [19?]. p. 61-62.

¹⁵¹ Id., *Ibid.*, p. 95.

incapacidade do homem diante da sociedade:

Nisso, porém, há qualquer coisa que parece séria. Quero refletir... sim, começo a compreender... Morrer... Morrer! ... Tudo tem o direito de viver, esse mosquito, aquele pássaro. E por que não ele, então? O fluxo da vida deveria deter-se, quando se derrama uma só de suas gotas. A terra deveria mostrar a ferida do golpe... tudo se move, os relógios andam, os sinos repicam, as pessoas caminham a água escorre; e tudo assim por diante, até lá, até lá!... Não, não pode acontecer... Vou me sentar no solo e gritar de tal modo, que o mundo pare de susto e fique imóvel. (*senta-se no solo, cobre o rosto com as mãos e solta um grito*). Não serviu de nada, tudo está como antes: as casas, a rua, o vento que sopra, as nuvens que passam... Precisamos nos resignar.¹⁵²

E assim, a literatura lírica desse período manteve sua característica de pausa na ação, para que, sob forma de monólogos, mesmo em cenas com várias personagens, aparecessem reflexões, orações expressando medo e solidão, ou em momentos ligados à morte e decisões fundamentais no enredo. Alguns autores, como Hebbel e Büchner, apresentaram falas líricas semelhantes às encontradas na obra brechtiana, sem exageros, pouco ou nada patéticas, expressando um interior atingido pelos problemas da sociedade que os cerca. Outros diferiram em vários pontos; mas o fundamental é que a base da inserção desse gênero – momento de pausa repleto de poeticidade – esteve presente no decorrer dos séculos até chegar ao dramaturgo do século vinte.

3.1.3 A lírica no teatro simbolista

Certamente o mais forte exemplo de lírica no teatro tenha se dado no Simbolismo, período literário que primava pela exuberância da linguagem, com o conceito de que as palavras, independente da idéia que representavam, tinham sua própria beleza, e o objetivo do poeta deveria ser buscar a perfeição dentro desse belo, sem se preocupar com o mundo exterior. Um cenário mais que perfeito para atuar, ao lado da dramática, a introspectiva lírica.

O teatro simbolista português é um dos que se destacou nesse hibridismo.

¹⁵² Id., Ibid., p. 105.

Iniciado com o “dramaturgo-poeta” D. João da Câmara e com o “poeta-dramaturgo” Eugênio de Castro, teve como seu representante Fernando Pessoa (1888-1935), o poeta, que afirmou: “O que sou essencialmente ... é dramaturgo”: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tendo continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo”¹⁵³.

Em Fernando Pessoa, a fusão entre a dramaturgia e a lírica do simbolismo português deixa de ser apenas consequência de um estudo formal ou das características de uma escola, e passa a ser um dos canais na própria busca de multiplicidade apresentada pelo autor no decorrer de sua obra:

Dê-se o passo final e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará um personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma análoga da sua substância à sua poesia lírica – até a poesia dramática, sem todavia lhe dar a forma de drama.¹⁵⁴

Ele compara seus alter ego (Caieiro, Reis e Campos) ao Rei Lear, personagem de Shakespeare; essas “pessoas inventadas” são apresentadas pelo autor como “personagens declamando isoladas”¹⁵⁵, e os poemas por elas assinados, como poemas dramáticos.

A fusão entre a lírica e a dramática está presente na sua única peça concluída, *O Marinheiro*. Apesar de ser considerada não representável¹⁵⁶, na verdade, não apresenta nenhuma impossibilidade de representação; essa impressão se dá justamente pela obra refletir a ambição de Pessoa: não se restringir a um gênero específico, mas misturar, na poesia, tudo o que lhe der a caracterização de

¹⁵³ Apud CRUZ, D. I. *O simbolismo no teatro português*. Lisboa: Biblioteca Breve. 1991.

¹⁵⁴ PESSOA, F. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979. v. 1. p. 24.

¹⁵⁵ Id. Ibid.

¹⁵⁶ CRUZ, D. I. *O simbolismo no teatro português*. Lisboa: Biblioteca Breve. 1991.

belo ou múltiplo ou eterno. *O Marinheiro* é um drama, em que o autor abriu mão da ação, chamando-o de estático, e explica o porquê:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito, nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações ... Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.¹⁵⁷

A peça se dá em um velório – motivo apropriado para suprimir a ação; o cenário, um quarto de um castelo antigo, com uma única janela, “alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar”¹⁵⁸, abriga as quatro personagens: uma morta e três veladoras, todas sentadas em suas cadeiras durante todo o tempo. A importância das personagens já é relativizada por não possuírem nomes, mas serem tratadas somente como Primeira, Segunda e Terceira; analisando seus papéis, pode-se observar que elas não apresentam peculiaridades ou características próprias: se as falas forem trocadas, o sentido não será afetado.

As informações do texto não influem no drama posteriormente. As falas não alteram a continuidade da peça, são poemas ligados por um cenário e personagens. Nem o marinheiro, que dá título à obra, é dramático, mas fruto de um sonho, apenas citado por uma das personagens.

Na “Nota Explicativa” de *Poemas Dramáticos*, obra que contém a peça *O Marinheiro*, o editor coloca como impressionante o “aspecto do drama” de não se restringir a ser poesia somente em essência, como ocorre com outras peças, mas que “as próprias frases são formalmente poesia pelo ritmo que as caracteriza”. Essa

¹⁵⁷ PESSOA, op. cit. p. 24.

¹⁵⁸ PESSOA, op. cit. p. 35.

característica é explicada por Pessoa, quando apresenta a diferença exterior e a interior entre verso e prosa, citando que a diferença entre este e aquele, além de ser material, é mental, pois existe um estado mental específico para a produção de cada um deles, e conclui: “A diferença exterior entre a prosa e o verso é o ritmo; a diferença interior entre a prosa e o verso será um estado mental que naturalmente se projeta em simples palavras, e um estado mental que naturalmente se projeta em ritmo feito com palavras... Há ritmo na prosa, e há ritmo no verso. No verso, porém, o ritmo é essencial; na prosa não é, é acessório – uma vantagem, mas não uma necessidade. No fundo, não há verso nem prosa”¹⁵⁹

Para o autor português, o que há é poesia, e isso o levou a ousar no hibridismo de gêneros, mostrando que o artista e a arte suplantam a teoria, e mesmo na contramão (como é o caso do drama sem ação), a obra poderá ter o seu valor. Apesar de diferir de Pessoa nos objetivos, por buscar uma arte mais voltada ao social e caracterizar melhor os personagens, o início de Brecht na dramaturgia foi com um trabalho semelhante ao do português em termos de gênero literário. Os poucos anos que separam as duas obras – o *Marinheiro* é de 1913, e *Baal*, de 1918 – podem sugerir que ambos foram tocados pelo *Zeitgeist*, que levou escritores do começo do século ao hibridismo dramático lírico. Essa palavra deve ser, porém, substituída por influências comuns, observadas pelo estudo do contexto dos dois poetas. O Simbolismo português foi tardio com relação ao francês, que teve seu auge no final do século XIX, mas a peça de Pessoa atende aos pressupostos para o drama dentro dessa estética iniciada em Paris, Brecht, por sua vez, vivia numa Alemanha em que o expressionismo dominava as artes, e sem dúvida influenciou o dramaturgo em sua primeira peça. Mas a subjetivação da dramaturgia observada no teatro moderno foi influência do simbolismo, e tanto o expressionismo alemão,

¹⁵⁹ Id., Ibid., p. 30.

quanto Bertolt Brecht, não foram exceções¹⁶⁰. Daí a importância desse segmento da corrente simbolista nos dramas líricos que o sucederam.

Mas o centro do movimento simbolista foi a capital francesa, e como não poderia deixar de ser, de lá surgiu o outro nome responsável pelos mais conhecidos dramas líricos do período. Em Paris, através de peças escritas para serem prioritariamente lidas ou que, ao serem apresentadas, deveriam estar sempre “subordinadas à poesia”, segundo Mallarmé, o teatro simbolista cultuou Maeterlinck, principal representante dessa característica. Peter Szondi atribui a Maeterlinck a “substituição da categoria de ação pela de situação”¹⁶¹, e, assim sendo, chama de paradoxal o termo “drama estático” adotado pela corrente simbolista, por não conceber como estática a ação, regente-mor do drama: “No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos. Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avistar a morte.”¹⁶² A morte como fim já conhecido e que cala o homem depois de alguns atos de reflexão.

Duas obras de Maeterlinck fizeram sucesso pelo mundo, a ponto de serem temas de outras artes: *Peças e Melisanda*, o drama transformado em ópera, e *O Pássaro Azul*, que se tornou filme.

O *Pássaro Azul* caminha nos rumos do fantástico, e, se há poucas falas que poderiam ser confundidas com poemas líricos, o todo é obra de um lirismo envolvente, em que o autor, exprimindo sua interioridade, busca despertar o “tú-lírico”¹⁶³ no leitor. Apesar de não ter a ação como foco principal, pois o importante na

¹⁶⁰ Essas influências serão tratadas com maior profundidade no capítulo quatro, durante a exposição da lírica de *Baal*.

¹⁶¹ SZONDI, op. cit., p. 70.

¹⁶² Id.

¹⁶³ Essa expressão foi a que conseguiu traduzir com maior eficiência a impressão despertada pelo texto, de um hibridismo tão condensado, a ponto de não separar uma fala dramática

peça é mostrar o verdadeiro valor do homem e do que o cerca, ela é ainda muito mais dramática, por exemplo, do que *Peleas e Melisanda*, em que os personagens só se justificam como declamadores dos poemas. Os objetos que recebem vida durante a viagem são muito mais vivos do que Golaud ou Melisanda em suas divagações. E por isso, *Peleas e Melisanda* é um clássico mundial da lírica no teatro, a ponto de ter sido uma das melhores adaptações de texto teatral a ópera, conforme será citado posteriormente.

A maior parte do texto é realmente uma seqüência de falas líricas, em que, no lugar de se comunicar com seu interlocutor, o personagem declama seus medos, suas paixões, seus anseios. Melisanda, definida por Arkel como “um pobre entezinho misterioso”, não teve começo e morreu “sem dizer nada”, sendo grande parte de suas falas a expressão do “frio” que sentia naquele lugar, como uma expressão do frio de sua alma; quando Golaud lhe perguntou se nunca fechava os olhos, respondeu “Sim, sim; fecho-os à noite...”, em mais uma das muitas falas com sentido dúbio do drama: um pouco depois, ao perguntar a Golaud onde ele irá, Melisanda ouve dele: “Não sei... Eu também estou perdido”. No final da peça, essa “noite” se ajusta à morte da menina, e Golaud mostra que muito mais do que sem saber o caminho de volta para casa naquele dia, ele expressou seu interior: “perdido”. Tudo é símbolo. A escuridão, as sombras no jardim, as florestas contornando o palácio que oprimem Melisanda fazem parte dessa música que a peça vai delineando, para mostrar no fim que *Peleás e Melisanda* é, na verdade, uma elegia em forma de drama.

Portanto, as semelhanças entre a primeira peça de Brecht e os dramas de Pessoa e Maeterlinck são fruto da influência que a escola simbolista exerceu na

de uma lírica – é um texto contínuo, com a ação presente em todas as cenas, mas dividindo seu espaço com a poesia. Se essa impressão é coerente com a lírica simbolista, que teve como uma de suas características a negação da subjetividade, ela destoa de uma marca recorrente na lírica dos palcos: em *Pássaro Azul*, o lirismo não representa o “*momento de pausa*” do drama, mas caminha com a dramática no decorrer do texto.

literatura do século XX, principalmente na primeira metade. No caso do dramaturgo alemão, conceitos simbolistas como o da poesia como construção, a lírica objetiva, que não expressava o “eu”, o grotesco como objeto de desejo, o cotidiano e comum como fonte de inspiração e o drama em que a ação não é o foco principal são alguns pontos pregados pelo simbolismo e aproveitados na obra brechtiana¹⁶⁴.

3.1.4 Ópera

Conhecida como teatro-lírico, a ópera, arte que une música e teatro, também, em dados momentos, apresentou-se como exemplo, em sua poesia, da lírica levada aos palcos. A importância de seu estudo neste trabalho é esclarecer a diferença entre o texto lírico e a letra de canção. Embora tenda a esse gênero pela musicalidade latente nas canções, a poeticidade dos textos é que vai determinar seu lirismo. Brecht, em suas óperas, procurou enfatizar o épico no teatro-lírico; o que não quer dizer que o lírico tenha deixado de fazer parte da obra, em menor escala em óperas como *Ascensão e queda da cidade de Mahagoni* e *O que diz sim e o que diz não*, e com maior destaque em *A Ópera dos três vinténs*, abordada na sequência.

Joseph Kerman, apesar de argumentar que os poemas líricos gregos cantados e “provavelmente as próprias tragédias – certamente em parte, se não inteiramente”¹⁶⁵, renunciavam o teatro-lírico, separa a ópera de drama, argumentando que, o que no segundo, é poesia, na primeira, é música:

A velocidade e a flexibilidade mental das palavras dão ao drama em verso um brilho intelectual impossível para a ópera, e na verdade, a exuberância de detalhes representa um desafio para o poeta, que precisa organizá-los com firmeza em função de sua idéia dramática central. A poesia é muito mais precisa no tratamento de questões específicas; narrativa, discussão e sutileza no desenvolvimento de um personagem ocorrem naturalmente no drama em versos, mas devem ser tratados com circunspeção na ópera.

¹⁶⁴ Essas características são exemplificadas no estudo da lírica de *Baal*, no capítulo três deste trabalho.

¹⁶⁵ KERMAN, J. *A ópera como drama*. Trad. E.F. Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 39.

O problema de Eliot, de 'dizer coisas simples sem descer do elevado para o trivial', é muito mais grave para o compositor de ópera.¹⁶⁶

Um ponto é pacífico no assunto: a música é o que há de mais importante na ópera, designando o tempo cênico e regendo a ação – “o dramaturgo é o compositor”¹⁶⁷. Esse fato explica por que tantos textos medíocres se tornaram grandes obras de arte, como o caso do mito de Don Juan, de Lorenzo da Ponte: “Mozart soube transformá-la num ponto de referência essencial ao estudo do mito e suas conseqüências em todos os níveis”. O texto de *A Flauta Mágica* é problemático, mas a obra de Mozart é uma obra-prima irrecusável.”¹⁶⁸ Todo o enfoque que se dá ao teatro lírico está sempre baseado nesses dois pontos: música e ação. Acordes e movimentos; sopranos e contraltos e atuação (ou má atuação).

No caso dos gêneros literários na ópera, é necessário que haja uma análise separada: o texto cênico e o texto para ser cantado, principalmente no caso da ópera-balada, em que o primeiro tem uma importância relevante. No texto cênico, poderá haver inclusões líricas, como por exemplo, na irônica intertextualidade bíblica que Brecht incluiu na noite de núpcias na canção de Mac e Polly, na *Ópera dos Três Vinténs*:

Polly: Wo du hingehst, da will auch ich hingehen.
Mac: Und wo du bleibst, da will auch ich sein¹⁶⁹

E o lirismo da letra da música deve ser analisado sob o parâmetro musical, que é o seu contexto. No caso da análise do gênero, deve-se levar em conta que se trata de um texto produzido para espetáculo, isto é, dramático, e que possui traços líricos. Características líricas como a subjetividade, a musicalidade, o

¹⁶⁶ Id., Ibid., p. 27.

¹⁶⁷ Id., Ibid., p. 12.

¹⁶⁸ PEIXOTO, F. *Ópera e encenação*. São Paulo: Paz e Terra, 1986. p. 45.

¹⁶⁹ "Polly: Onde ires, ali também irei/ Mac: E onde ficares, ali também eu ficarei". Tradução minha. Texto final da segunda cena do primeiro ato de *Ópera dos Três Vinténs*.

tamanho menor, as repetições, etc., poderão ser encontradas em uma canção como

Das ist der Mond über Soho
 Das ist der verdammte 'Fühlst-du-mein-Herz-Schlagen' Text
 Das ist das 'Wenn du wohin gehst, geh auch ich wohin, Johnny!'
 Wenn die liebe anhebt und der Mond noch wächst.¹⁷⁰

Mas para serem analisadas como letra de música, precisam ser sujeitadas a uma linguagem musical, em um universo com harmonia, ritmo, enfim, uma nomenclatura ligada ao som ao qual a letra precisará se adequar, e que fará desse texto lírico uma canção.¹⁷¹

Brecht propôs uma reforma na ópera, em termos de conteúdo e forma, colocando em discussão a própria função dessa forma artística. O dramaturgo defendeu que a diversão deveria ser mantida como objetivo principal, mas toda estrutura viciada que regia a produção dos espetáculos precisaria ser questionada.

Como escritor e diretor, não só preconizou o texto em sua ópera, como deu à música uma função determinada, levando música e texto a trabalharem paralelamente para um teatro com um “efeito provocante”(ET: 22). Essa provocação conduziria a um segundo objetivo: o de criar uma mentalidade crítica. Ao teatro lírico que formulara, chamou de “ópera épica”, e as diferenças na função da música com a “ópera dramática”, esquematizou em forma de tabela:

Ópera Dramática (tradicional)	Ópera épica (dialética)
A música serve	A música comunica
Intensifica o texto	Comenta o texto

¹⁷⁰ “É a lua sobre o Soho/ É o maldito texto: ‘sinta-o-bater-do-meu-coração’. É o ‘onde fores, irei também, Johnny!’/ Quando o amor decola e a lua ainda cresce”. Texto do primeiro ato de *Ópera dos três vinténs*

¹⁷¹ Como não é objetivo deste trabalho entrar nesse enfoque, todo o texto das peças de Brecht analisadas ou apresentadas aqui terá desprezado, quando houver, a característica de letra de música, e sua abordagem se restringirá à de texto verbal.

Impõe o texto	Pressupõe o texto
Ilustra e descreve a situação psicológica	Assume posição e revela comportamento ¹⁷²

Brecht salienta que a música deve ser um espetáculo à parte do texto; classifica como ridícula a apresentação em que o ator-cantor começa a cantar como se estivesse dando continuidade ao diálogo; sua concepção é oposta à Gesamtkunstwerk (obra de arte total) proposta por Wagner, por crer que a união completa entre as artes acabaria englobando também o espectador, tornando-o passivo, o que geraria a degradação do espetáculo; ele intima as artes a se unirem apenas no que chama de “missão comum” que devem realizar, mas respeitando suas formas diferentes (PO:74).

A *Ópera dos três vinténs*, ao seu ver, foi o espetáculo épico de maior sucesso até 1935, quando comentou que havia conseguido aplicar, pela primeira vez, a música sob um “novo ponto de vista”¹⁷³. Essa inovação era, principalmente, o isolamento total entre as canções e todo o restante da peça: para isso, além de organizar o texto visando o isolamento da música, utilizou efeitos no espetáculo, como cartazes, iluminação específica para as canções e atitude diferenciada dos atores, que se preparavam diante do público antes de cada canção. O sucesso desse trabalho foi tal, que as músicas foram gravadas em discos e cantadas pelo povo nas ruas, mostrando o quanto eram independentes do restante do texto.

¹⁷² Apud PEIXOTO, op. cit., p. 60.

¹⁷³ BRECHT, *Teatro dialético...*, p. 82.

4 TEATRO ÉPICO: A CRISE DO DRAMA

Peter Szondi, quando analisa o que chama de “crise do drama”, isto é, a tendência do drama moderno ao épico ou ao lírico (principalmente ao primeiro), delimita a dramática estabelecendo alguns de seus traços essenciais, sendo que o mais importante deles é que “o drama é absoluto”²⁰⁹. Isso indica um gênero desligado de tudo o que não é ele mesmo, incluindo o dramaturgo, o espectador, o ator, o tempo ou o espaço.

Isto é, o autor não deve se deixar ver através da peça: uma fala como a encontrada em *Homem é Homem*, de Brecht: “O Senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem, e isto pode ser afirmado por qualquer um”²¹⁰, é uma quebra na construção dramática da obra; Szondi continua, afirmando que o espectador também deve ser tratado como se não estivesse presente – assim, o teatro realista/naturalista, que preconizou a “quarta parede”, foi totalmente drama neste sentido. O ator também não deve mostrar que atua, mas, numa obra dramática, ele precisa unir-se ao personagem a fim de se tornar um só com ele.

Quando Szondi fala do desligamento do drama ao tempo, ele defende uma unidade temporal levada ao extremo: o tempo do drama é o presente, e, se as horas passam para uma platéia que assiste à peça, o que ela vê é uma seqüência de presentes, que não tiveram um passado e não terão um futuro; assim como o espaço deve ser sempre o aqui, defendendo as unidades aristotélicas de tempo e espaço. Tudo deve se limitar a esse absoluto, que é o drama.

No capítulo anterior, a abordagem de Lessing, em *Laocoonte*, ilustra essa unidade; segundo ele, “o artista só pode utilizar da natureza sempre em

²⁰⁹ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)* Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 30.

²¹⁰ BRECHT, B. *Teatro Completo. Um homem é um homem*. Trad. F. Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987. p.181.

transformação nunca mais do que um único momento”²¹¹, e, analisando a forma de Homero descrever certos objetos, indica:

Mas, se situações particulares obrigam Homero a concentrar o nosso olhar por mais tempo num único objeto corpóreo: então, apesar disso, não surge daí uma pintura que o pintor poderia seguir com o pincel; antes, Homero sabe como estabelecer por meio de inúmeros artifícios uma seqüência de momentos nos quais o objeto aparece em cada um deles de modo diferente; sendo que o pintor deve esperar o último deles para nos mostrar algo já nascido que nós, no poeta, vemos nascer.²¹²

Na apresentação do relacionamento entre o artista grego e a pintura, Lessing ilustra o que Szondi considerou fundamental para a existência do drama: a criação de um tempo absoluto. Na abordagem da narrativa homérica do escudo de Aquiles, por exemplo, em vez de optar por um tratamento épico, descrevendo o objeto, Homero preferiu apresentar como Vulcano o construía, passo a passo, como se, em vez do passado, a cena se desse no presente e o escudo fosse construído diante do leitor como um drama é construído diante do público, num “*único momento*”, formado pela sucessão de instantes.

As peças históricas, por exemplo, são excluídas da dramática por não conseguirem atingir todas essas características satisfatoriamente, e quando um autor opta por incluir a História em sua composição, ele deixa a dramática e dá a seu trabalho “*um tratamento épico*”²¹³ Bertolt Brecht formulou sua teoria sobre teatro, que chamou, justamente por divergir dos pontos apontados acima, de Teatro Épico.

Brecht não foi, porém, criador da épica no teatro. Desde a Antigüidade, ela está presente na arte dos palcos, inclusive no longínquo oriente; ele mesmo revelou influências em seu poema *Canção do escritor de peças*:

Para poder mostrar o que vejo
Leio as representações de outros povos e outras épocas.

²¹¹ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. M. S. Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 99.

²¹² Id., Ibid., p. 194-195.

²¹³ SZONDI, op. cit., p. 32.

Algumas peças, adaptei, examinando
 Com precisão e respectiva técnica, absorvendo
 O que me convinha.
 Estudei as representações das grandes figuras feudais
 Pelos ingleses, ricos indivíduos
 Aos quais o mundo servia para desenvolver a grandeza.
 Estudei os espanhóis moralizadores
 Os indianos, mestres das sensações belas
 E os chineses, que retratam as famílias
 E os destinos multicores encontrados nas cidades.²¹⁴

O dramaturgo alemão sintetizou características que fizeram parte dessa história e possibilitaram a formação de uma nova teoria, cujos méritos divide com um amigo, com quem trabalhou em sua primeira fase. Voltado ao teatro político, Erwin Piscator foi o precursor na aplicação de várias peças que mais tarde foram adaptadas, ou simplesmente utilizadas, por Brecht. Conforme Leo Gilson Ribeiro, “Piscator fazia projetar filmes durante o desenrolar da peça, para acentuar o seu caráter épico, descritivo das lutas do operariado contra o capitalismo... exibia letreiros que precediam as cenas, explicando o seu conteúdo a um público formado de elementos proletários. Principalmente na *Ópera dos Três Vinténs*, essas inovações foram utilizadas com rara felicidade”²¹⁵

Mas o autor da *Ópera dos três vinténs* foi mais longe, conforme a conclusão de Gerd Borheim:

O aspecto mais essencial, além de toda a peculiaridade de sua carpintaria, além mesmo da tão significativa evolução de sua linguagem, é a tremenda acusação, explicitada em larga medida em seus escritos sobre o teatro, sobre a própria idéia da arte teatral. Dir-se-á que esta idéia não é nova, mas ninguém soube tão bem quanto ele torná-la objeto necessário de consideração²¹⁶

Brecht é incluído entre os autores de síntese²¹⁷, e sua teoria traz essa

²¹⁴ BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 250.

²¹⁵ RIBEIRO, L. G. *Cronistas do Absurdo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965. p. 111.

²¹⁶ BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 112.

²¹⁷ BORNHEIM, G. *Brecht, a estética no teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 15.

característica como marca maior pela capacidade de escolher em diferentes momentos da história da arte dramática, peculiaridades, e uni-las com categoria. Quando previu, erroneamente, que se o comunismo soviético não vencesse, suas obras não teriam futuro²¹⁸, certamente o escritor não tinha idéia da revolução que seus escritos causariam no teatro.

4.1 TEATRO ÉPICO DE BRECHT.

Em 1890, Frank Wedekind (1864-1918) lançou *O Despertar da Primavera*, que, tratando de temas como a força do sexo, a sociedade hipócrita, o conflito de gerações ou revolta como auto-expressão e a inclusão do grotesco e caricato nos personagens, foi considerado o precursor do expressionismo alemão. Além disso, uma característica marcou esse trabalho: em lugar de uma forma dramática, com cenas interligadas, tensão crescente até atingir o clímax, enredo coeso, Wedekind foi buscar no *Woyzeck*, de Büchner, uma forma épica para seu drama, com dezenove cenas independentes “associadas em seqüência lírico-épica”²¹⁹ e sem respeitar necessariamente uma ordem.

Wedekind, na verdade, prenunciava uma nova era na dramaturgia alemã.

4.1.1 Piscator

Não é possível tratar o teatro épico de Brecht sem apresentar o trabalho de

²¹⁸ Apud BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 132.

²¹⁹ ROSENFELD, A. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 111.

Piscator, um dos maiores diretores alemães, com quem o dramaturgo trabalhou durante os anos vinte e que foi fundamental para o desenvolvimento do conceito de Teatro Épico. Graças a ele, a forma dada ao teatro de Wedekind deu frutos, aprofundando raízes em solo alemão, e Brecht voltou seus estudos para essa dramaturgia:

A chave de todo trabalho de Brecht está na palavra distância (logo mais, ele falará também em 'separação'): distância entre o espectador e o palco, entre o ator e o personagem (...) **a expressão 'teatro épico'** justifica-se por duas razões. A primeira, mais exterior, é que ela estava em moda, **representava uma novidade introduzida por Piscator** e que começava a contagiar Brecht. E a outra está precisamente no fato de que Brecht toma consciência cada vez mais clara dos recursos necessários para que se codificasse aquilo que logo mais seria assumido por ele como definidor do teatro épico.²²⁰

Em 1930, Piscator escreve *Teatro Político*, uma espécie de diário dos dez anos que o antecederam, mesclado com recortes de jornal, sobre o trabalho de construção e sustentação de um teatro que tinha como elementos “opressão, necessidade e miséria”²²¹. Um teatro que, segundo Brecht, “não renunciando o aplauso, pretendia, mais ainda, uma discussão”²²², levando o espectador à obrigação de “participar ativamente da vida”.

Expulsando do palco o sentimentalismo, lutando contra a catarse aristotélica, Piscator buscava uma nova arte, apesar de “arte” ter sido “radicalmente riscada” de seu programa: “as nossas ‘peças’ eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e ‘fazer política’”²²³. Um dos maiores críticos teatrais da época, Herbert Ihering, antevê no diretor a abertura de “caminhos de um novo gênero

²²⁰ BORNHEIM, G. *Brecht, a estética no teatro...*, p. 69. (grifo meu)

²²¹ PISCATOR, E. *Teatro político*. Trad. A. D. Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 19.

²²² BRECHT, B. *Teatro Dialético*. Trad.: L.C. Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 5.

²²³ PISCATOR, E. *Teatro político...*, p. 51.

dramático possível”²²⁴. Esse gênero é o que ele chamou de Teatro Épico.

John Heartfield, que se havia incumbido de preparar um telão para *O Mutilado*, como sempre, o fez com grande atraso; com ele enrolado e metido debaixo do braço, apareceu à porta de entrada da sala, quando já nos encontrávamos na metade do primeiro ato. O que se seguiu poderia ter-se afigurado uma idéia minha, mas foi coisa inteiramente involuntária. Heartfield: *‘Erwin, pare! Estou aqui!’*. Atônitos, voltaram-se todos para aquele homenzinho, de rosto fortemente avermelhado, que acabava de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, levantei-me, abandonando por um instante o meu papel de mutilado, e gritei: *‘Por onde andou você? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento no público) (...) Heartfield: ‘Você não mandou o carro, a culpa é sua (...) Nenhum bonde me aceitou; o telão era demasiado grande(...)’*. Interrompi-o: *‘Fique quieto, Johnny, precisamos continuar o espetáculo.’* Heartfield (extremamente excitado): *‘Nada disso, antes vamos erguer o telão!’*. Como ele não cedesse, voltei-me para o público, perguntando-lhe o que se devia fazer: se queria que continuássemos o espetáculo ou se devíamos pendurar antes o telão. A grande maioria decidiu pela última solução. Deixamos cair o pano, montamos o telão e, para contentamento geral, recomeçamos o espetáculo! (Hoje, considero John Heartfield o fundador do Teatro Épico.)²²⁵

Apesar da narrativa lúdica, o trabalho de Piscator era extremamente sério. Ele teve sua inspiração na primavera de 1915 quando, num campo de batalha, o jovem de vinte anos convocado para guerra não conseguia abrir uma trincheira; seu superior, que chegou rastejando enquanto granadas explodiam ao redor, perguntou-lhe qual a sua profissão. Envergonhado, Piscator respondeu-lhe que era ator:

Aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo(...), pareceu-me, com as demais artes, tão tola, tão ridícula (...) tão pouco adequada à situação, em tão pouca harmonia (...) com a vida daquele instante e daquele mundo, que tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão. (...) A arte, a real, a absoluta, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se.²²⁶

Daí surgiu na realidade o Teatro Épico, termo utilizado pela primeira vez em 1924, como subtítulo da peça *Bandeiras*: “um drama épico”²²⁷. Piscator introduziu

²²⁴ Apud. PISCATOR, E. *Teatro político*. Trad. A. D. Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 11.

²²⁵ PISCATOR, *Teatro político...*, p. 53.

²²⁶ Id., *Ibid.*, p. 28.

²²⁷ Id., *Ibid.*, p. 130.

o “fator pedagógico” em seu trabalho, buscando despertar a razão através das peças: expunha a sociedade em que vivia, trocava a arte pela propaganda, defendia o tendencioso como ramificação da verdade; tudo valeria a pena para que o proletário tomasse consciência de seus direitos. Inclusive produções caríssimas, que o levaram à falência no final dos anos vinte. Seu trabalho abrangeu a inclusão de filmes e projeções durante as peças, a criação de um estúdio de produção com fins didáticos, a adaptação tendenciosa de textos dos mais diversos autores, inclusão do trabalho coletivo de criação e produção, sempre levando ao extremo a ousadia e quebra de padrões, como no caso da apresentação de *Rasputine*, de Tolstoi.

Numa cena da peça, o ex-imperador alemão Guilherme II aparecia ao lado do ex-presidente da Áustria, Francisco José e do ex-tzar russo Nicolau II. Guilherme II processou Piscator, e, com um mandato judicial, fez com que o personagem que o representava fosse excluído do espetáculo. Brecht conta que Piscator ofereceu ao Imperador a atuação do personagem, mas o convite foi recusado²²⁸. Lamentando o bom desempenho e a dedicação do ator que fazia o papel, o diretor obedeceu à lei, mas, no lugar de reformular a cena, apresentou-a com os dois líderes que restaram, incluindo, no lugar das falas de Guilherme, a leitura de partes da justificativa incluída no mandado que exigia a retirada do personagem.

Em sua conferência sobre teatro experimental, Brecht elegeu o amigo como o mais radical empreendedor do teatro didático: “Participei de todas as suas experiências; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena”, destacando que as experiências do mestre criaram “um perfeito caos no teatro”, fazendo saltar convenções, sempre voltado às causas sociais e políticas²²⁹.

Para Piscator, “o que estava superado não era o teatro como instituição, e

²²⁸ BRECHT, *Teatro Dialético...*, p.129.

²²⁹ Id., *Ibid.*, p. 127-129.

sim, a sua dramática”²³⁰, que deveria ser colocada “a serviço das idéias sociais e políticas”²³¹, a fim de gerar transformação. Na adaptação do romance de Hasek, *Schwejk*, que realizou juntamente com Brecht, demonstra que a introdução da épica na dramática seria o caminho para alcançar seus objetivos: “Desde o princípio, percebi claramente que uma dramatização de Schwejk não podia ser outra coisa senão a fiel reprodução do romance, onde o trabalho consistia em enfileirar o maior número possível de episódios”²³².

Todas essas características foram utilizadas por Brecht na concepção do seu Teatro Épico, e se nesse caso, o discípulo sobrepujou o mestre, deve-se a um fator fundamental: enquanto Piscator procurou fazer de sua arte “coisa diferente do teatro de diversão, que (...) não absorve assuntos novos para apresentá-los como arte”²³³, mas que se restringisse ao âmbito de propaganda política, Brecht buscava, em seu trabalho, despertar o prazer, tanto na platéia quanto no *ensemble*: “Nenhum homem que não sente prazer em sua ocupação pode esperar dar prazer a qualquer outra pessoa” e “Tratemos o teatro como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética” (ET: 161), tendo em vista atrair o maior número de pessoas. Teóricos como Stendhal, do século XIX, defenderam que o teatro deve ser um lugar de diversão, outros, como John Dennis (1657-1734) ou Robortelo (1516-1568), que deve ser lugar de aprendizado. Brecht o definiu como o lugar de diversão, em que se pode ter o prazer de aprender alguma coisa (PO 14, 20, 23, 25). Em seu teatro com ênfase social, em que a “natureza humana é, substituída por relações humanas”²³⁴, o dramaturgo reuniu diversão e didática.

²³⁰ PISCATOR, *Teatro político...*, p. 145.

²³¹ Id., *Ibid.*, p. 140.

²³² Id., *Ibid.*, p. 214.

²³³ Id., *Ibid.*, p. 267.

²³⁴ ESSLIN, M. *Brecht, dos males, o menor*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 145.

Nesse objetivo, ele formulou a mais completa teoria até aquele momento para a formação de um teatro que contrariasse características dramáticas, como as apresentadas por Szondi. Como Piscator, Brecht não restringiu seus estudos ao texto teatral, mas uniu a dramática ao espetáculo, mostrando que, apesar de haver autonomia entre as partes que compõem uma montagem de peça teatral, os atores, o cenógrafo, o diretor, o espectador e todo o mais fazem parte de um conjunto, em que o texto se inclui; esse pensamento é ilustrado pelo fato de muitos de seus textos terem sido modificados por ele após a estréia, e pelo desabafo encontrado no seu *Diário de Trabalho*: “É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco” (DT: 85).

Como texto, porém, a inclusão da épica na dramática vem de longe, como bem lembra Anatol Rosenfeld:

Falar de Brecht do Teatro Épico afigura-se hoje como uma e a mesma coisa, como se esse teatro fosse uma invenção do autor de *Mãe Coragem*. O próprio Brecht nunca reivindicou tal privilégio, confessando-se influenciado, na sua concepção épica, pelo teatro chinês, medieval e shakesperiano. O fato é que mesmo nas peças mais rigorosas do classicismo francês há elementos narrativos, para não falar do teatro grego que, com seus coros, prólogos e epílogos, está longe de corresponder à pureza fictícia do ‘gênero’ dramático.²³⁵

Portanto, as características épicas no teatro tiveram um início bem anterior ao nascimento de Brecht, e, dos gregos a Piscator, muitos autores contribuíram com uma peça para o quebra-cabeça montado por ele.

4.1.2 Teatro da Grécia antiga e oriente

Uma das obras mais antigas de que se tem notícia, *Prometeu*, de Ésquilo, é um exemplo de que a épica está presente na dramática desde seus primórdios: “Escutai antes as misérias dos mortais e como, de crianças que eram antes, eu criei

²³⁵ ROSENFELD, *Teatro Moderno...*, p. 133.

seres dotados de razão e reflexão. Quero contar, não para denegrir o homem, mas para vos mostrar com quantos e tais favores minha bondade os cumulou. (...) Escuta o resto, e te espantarás ainda mais conhecendo as artes e engenhos que imaginei.²³⁶

Amarrado a uma pedra durante toda a peça, o deus amigo dos homens sofre o castigo de Zeus por ter entregado à humanidade o segredo do fogo. A falta de movimento imposta pela situação dá lugar a quadros narrativos sem um crescimento linear nem tampouco ligação necessária – se a cena com o Oceano não o antecederse, o quadro de Io, personagem perseguida pelos deuses, não sofreria quaisquer danos. Se a posição estática lhe impede a ação, a condição de deus, que conhece o passado e o futuro, favorece a Prometeu a narrativa tanto do que se passou como do que está por vir, o que é introduzido por falas como a acima apresentada.

Ela se repete durante todo o texto, como resultado da solicitação do coro, espectador do drama do deus, ou mesmo do pedido do terceiro personagem, que se reveza no correr da peça. O quadro com Io é bem significativo: primeiro, ela narra “seus infortúnios”, a pedido do coro, depois de longa narrativa, ouve do deus o que a aguarda, e por último, Prometeu narra o que já se passou com ela, em mais uma narração ininterrupta:

Agora, Io, conhece bem o fim de sua viagem. Mas, para que ele saiba que minhas palavras não são vãs, eu vou lhe recordar os tormentos que suportou antes de chegar aqui e assim lhe dar a prova de minha veracidade. Deixarei de lado a grande massa dos fatos; não falarei senão do fim de tuas primeiras viagens.²³⁷

Na grande parte das tragédias posteriores, apesar de normalmente a ação estar mais presente do que nessa, também a épica é garantida pelo personagem

²³⁶ ÉSQUILO. *Prometeu*. Trad. Guzik, A. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 26-27.

²³⁷ Id., *Ibid.*, p. 40.

que narra a catástrofe ocorrida fora de cena. Ele pode fazer parte da ação, como é o caso de Clitemnestra, após matar Agamenon:

(...) Em torno dele, como se de um peixe se tratasse, lanço a rede inextrincável, rico traje de morte, e vibro-lhe dois golpes. Em dois gemidos, ele deixa descair os membros e então, quando o vejo caído, junto um terceiro golpe, que é como uma votiva ação de graças ao deus subterrâneo, Hades, o salvador dos mortos. Estendido no solo, ele entrega então o espírito e, numa golfada viva de sangue, trespassado pelo ferro, atinge-me com um escuro chuvisco de orvalho sangrento (...) ²³⁸

Ou pode ser um mensageiro que entra apenas para narrar, como o Arauto, em *Édipo Rei*:

Por suas próprias mãos... O horror do quadro, a vós, que o não vistes, será poupado; mas eu, que o vi, dele não posso me esquecer! Desesperada ela entrou no vestíbulo e correu para a alcova nupcial, as duas mãos arrancando os cabelos (...) Como afinal morreu, não sei dizer: entrou Édipo aos gritos, e nós, vendo-o ir de um lado para outro, não chegamos a observar a rainha até o fim (...) ²³⁹

Também o coro grego atua como um agente distanciador, quebrando a evolução dramática do espetáculo: suas saídas e entradas são um momento à parte na dramaturgia, e mesmo em Sófocles, indicado por Aristóteles como o autor que soube utilizá-lo bem, introduzindo-o à ação ²⁴⁰, a atuação do coro lembra constantemente ao público que o que está se passando não é real, distanciando-o da trama. Segundo Brecht, esses meios de distanciamento eram uma tentativa do teatro grego de “ressalvar, de algum modo, a liberdade de previsão que Schiller, por seu lado, não sabe como garantir” (ET: 274), referindo-se ao comentário do escritor alemão em sua carta a Goethe, dedução fundamental para a teoria brechtiana:

A ação dramática movimenta-se perante mim, enquanto sou eu quem se move em torno da ação épica, que está como que imóvel. No meu parecer, esta distinção é muito importante. Se é o acontecimento que se desenrola perante mim, eu fico rigorosamente acorrentado pelos sentidos, ao presente, a minha fantasia perde toda e qualquer liberdade, uma constante intranquilidade surge e persiste em mim, terei de me manter,

²³⁸ ÉSQUILO. *Agamenon*. Trad. M. O. Pilquério. Brasília: UnB, 1997. p. 53.

²³⁹ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. G. Campos. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 66.

²⁴⁰ Aristóteles o diferencia do coro de Eurípides, que não participa da ação.

sempre, diretamente preso ao objeto; a retrospectiva e a meditação estão-me vedadas, porque uma força estranha me leva. Se for eu a mover-me em torno do acontecimento, que não se me pode escapar, ser-me-á possível caminhar sem por ele acertar o meu passo, poder-me-ei deter mais ou menos tempo, conforme as minhas necessidades subjetivas, poderei permitir-me retrocessos ou antecipações.²⁴¹

Essa condição de liberdade estabelecida pela épica e buscada pelo dramaturgo do século XX era possibilitada pelo coro grego, com seus comentários e descrições.

Mas é na comédia que a Grécia Antiga mais contribuiu com o que Brecht, mais tarde, convencionou como seu Teatro Épico. Não é à toa que o alemão preconizou esse gênero dramático, concebendo o riso como agente de distanciamento, e “fantasia, humor e simpatia” (ET:123) como qualidades básicas para concepção do épico na dramática. Um ponto de ligação entre Aristófanes e Brecht é encontrado na teoria de Aristóteles: “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores”²⁴². Justamente esse homem, destituído da nobreza, foi escolhido pelo dramaturgo do século XX como a “grande personagem histórica: o pioneiro desconhecido da humanidade” (ET:63). É muito mais fácil encontrar, nos personagens brechtianos, as características populares de Lisístrata ou Pistetérios do que as elevadas de Édipo ou Agamemnon.

Mas os pontos comuns vão além. Na introdução à peça *As aves*, Maria de Fátima Sousa Silva cita a admiração manifestada por alguns estudiosos quanto à “profundidade de conhecimentos do comediógrafo no campo ornitológico, revelada na menção de várias dezenas de espécies, no conhecimento dos seus hábitos e características, no domínio de toda uma linguagem técnica correspondente.”²⁴³

Essa afirmação remete ao conceito de Brecht, para quem não era possível

²⁴¹ GOETHE E SCHILLER, op. cit., p.145.

²⁴² ARISTÓTELES. op. cit., p. 205.

²⁴³ SILVA, M. F. S. *Introdução a Aristófanes: As aves*. Lisboa: 70, 1989. p. 21.

“subsistir como artista sem me servir da ciência”, mostrando-se diferente dos poetas que considera ironicamente “seres sem par, seres quase anormais, que, com uma certeza verdadeiramente divina, conhecem coisas que aos outros só é dado conhecer com muito esforço e muita aplicação”, mas que acreditava só poderem ser “cabalmente conhecidos aqueles grandes e complexos acontecimentos do mundo dos homens que, para melhor compreensão, chamarem a si todos os recursos possíveis”, citando, inclusive, a dedicação de Goethe às Ciências Naturais e de Schiller à História.

O teatro de Brecht deveria alcançar um povo que ele acreditava pertencer a uma “*era científica*”, em que o conhecimento desbancara a fé e a épica, a dramática; o povo de sua era não se contentaria com o teatro que eleva a inspiração em detrimento do estudo; para ele, esse tempo já havia passado.

É inevitável a pergunta: a que tempo, então, pertencia Aristófanes? Como definir o empenho do grego em dados científicos para sua comédia? Tê-lo simplesmente como alguém muito à frente de seu tempo seria cair em lugar comum. Aristófanes conduz à crença de que as características que o dramaturgo alemão apresentou como necessárias ao teatro épico já se faziam prementes na Antigüidade, e são ecos da Grécia Antiga que passaram despercebidos pelo grande Aristóteles, ou que se perdeu com parte de sua obra.

Quando Brecht assinala como diferença entre o seu teatro e o aristotélico, que a formulação deste apontava para um sentido único enquanto aquele era regido por contradições, certamente havia percebido que mesmo nos tempos antigos, a contradição se fazia presente – só não fora considerada pelo filósofo.

Os personagens de Aristófanes são distanciados do público, e isso os diferenciava dos personagens trágicos, levando a platéia ao riso. A atitude atribuída às mulheres em *Lisístrata ou a greve dos sexos*, *Assembléia de mulheres* ou *As mulheres que celebram as Tesmofórias* revelam tipos historicamente diferentes da mulher celebrada pela cultura grega, com quem o público masculino convivia. Os

homens não ririam se encontrassem esse tipo de mulher em casa ou precisassem se submeter às suas ordens – eram engraçadas porque eram diferentes. Personagens que, ao trocarem de roupa e sob algum disfarce, passavam despercebidos por alguém de outro sexo, mulheres com conhecimento político e crítico apurados, diante de homens submissos, confusos e medrosos destoavam tanto da vida daqueles espectadores, que eles riam do que lhes seria uma desgraça, como a definição de Brecht de “espectador do teatro épico”, que ri dos que choram e choram dos que riem. E Brecht ainda complementa: “Assim, o palco começa a ensinar” (ET:256).

Em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, o autor introduz Eurípides, o grande trágico da época, como um tipo covarde e desordenado; tal característica afasta-o do dramaturgo contemporâneo dos gregos e lhe dá um tratamento histórico, deslocando-o de sua condição do ser humano que andava pelas ruas e que certamente estava na platéia, tornando-o um tipo-dramático. Somente dessa maneira Eurípides poderia ser submetido a uma análise crítica do espectador.

Quando Brecht apresenta Hitler como Arturo Ui²⁴⁴, ele chega a aproveitar algumas características veladas do ditador, como contratar um ator para o ensinar a se apresentar em público. Mas as peculiaridades escolhidas foram somente as que destoavam do normal: foi o modo encontrado pelo dramaturgo para levar o povo ao questionamento.

Se as intenções de Aristófanes não eram essas, ao menos sua utilização foi similar. Nessa peça, o efeito era ainda ampliado nas cenas em que o comediógrafo parodia os textos euripidianos e Eurípides imita seus próprios personagens. Em *As aves*, o autor grego chega ao cúmulo da tipificação de personagem, apresentando atores travestidos de animais. Se o objetivo é quebra de identificação, o método apresenta-se tão eficiente, que vinte e cinco séculos depois,

²⁴⁴ Na peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*.

Brecht aponta as máscaras “representantes de homens e animais” como uma forma utilizada pelo teatro antigo para chegar ao que ele desejava em sua épica, a quebra de empatia (PO42).

Aristófanes inclui, ainda, o espectador em seu texto. Este participa ativamente da obra daquele, não preenchendo as características apontadas por Szondi como público dramático. Trechos do tipo: “Se algum de vocês, espectadores, quiser, daqui em diante, levar, no meio dos pássaros, uma vidinha regalada, que venha ter conosco (...) Imaginem só se um de vós, espectadores, era alado: está farto dos coros trágicos, dá-lhe a fome, levanta vôo e vai até casa almoçar; mais tarde, já com a barriguinha cheia, volta a voar a tempo da nossa comédia.”²⁴⁵, ou “Corre mas é para um raio que te parta e bons ventos te levem! Quanto a nós, já nos divertimos que chegue. É altura de ir cada uma para sua casa. E que as Tesmofórias nos recompensem com as suas boas graças.”²⁴⁶, não só indicam a existência do espectador como também mostram uma comunicação direta entre personagem e platéia, numa característica épica.

Analisando o público grego, Gerd Bornheim aponta o verbo *teorein*, que remetia ao ato de ver concentrado em si mesmo e aponta o espectador como o que pratica tal verbo: “Os gregos inventaram esse tipo de homem, o teórico, aquele que vê, e que vai ao teatro, senta-se, e se dedica à ação de ver, sem mais”²⁴⁷. À platéia de Aristófanes não estava reservado esse espetáculo apassivador. Ela era constantemente provocada com falas como as apresentadas acima. Esse tipo de provocação foi também utilizado por Brecht em seu teatro, na busca de despertar no público o senso crítico.

²⁴⁵ ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. M.F.S. Silva. Lisboa: 70, 1989. p. 117-119.

²⁴⁶ ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Trad. M. F. S. Silva. Coimbra: INIC, 1988. p. 112.

²⁴⁷ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 254.

Finalmente, outra característica épica da comédia grega é encontrada no verbete “*parábase*”, do *Dicionário de Teatro*: “Parte da comédia antiga grega (notadamente a de ARISTÓFANES) em que o coro avançava em direção ao público a fim de expor-lhe, por intermédio do corifeu, os pontos de vista e as reclamações do autor e oferecer-lhe conselhos.”²⁴⁸

Parábase, que significa “*por-se de lado*” é, na verdade, a introdução de um narrador explícito que desenvolve monólogos peculiares na peça:

Sabe-se que já faz parte de uma boa tradição considerar o monólogo como uma intromissão suspeita, porquanto tende a quebrar a ação cênica, a funcionar como um corpo estranho, na medida exata em que consegue como que paralisar a ação (...) Brecht (...) lança o monólogo para o lado do épico, ele passa a ser utilizado dentro das técnicas do épico: canções e comentários são quase monólogos. E desse modo, o monólogo serve para distanciar a ação. Talvez caiba dizer que o que cai por terra não é propriamente o monólogo tradicional, e sim a quarta parede, o palco já não se fecha mais contra o público.²⁴⁹

As parábases de Aristófanes são o que Brecht definiu como seu monólogo: a aproximação da cena ao público, capaz de criar um distanciamento crítico entre este e a obra que assiste. Em *As aves*, por exemplo, após decorrido cerca de um terço da peça, os personagens Pistetero e Evelpides se retiram para se transformarem em aves, seguidos pela Poupa. Nesse momento, interrompendo a cena, a rubrica informa: “Saem e o Coro avança para entoar a parábase”. Começa, então, uma fala de várias páginas, que inicia com o louvor ao rouxinol, seguido de um apelo para que o homem – na verdade, o espectador, “criatura impotente modelada em barro”, volte-se para os pássaros, acompanhado da história da teogonia, narrativa antecédida por “Vais ouvir da nossa boca toda a verdade sobre o firmamento, e conhecer a fundo a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo e do Caos.” Depois disso, ainda mostra a importância das aves para os homens e as vantagens que os espectadores teriam em escolhê-las como

²⁴⁸ PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 275.

²⁴⁹ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 324-325.

deuses. Depois que termina, Pistetero e Evélpides voltam à cena.

Todas as características apresentadas da comédia grega comprovam a importância dessa literatura para a formulação da teoria brechtiana do Teatro Épico. Como autor de síntese, o dramaturgo uniu elementos contidos em todos os tempos na arte dos palcos, não se limitando, inclusive, ao Ocidente, mas é justamente o teatro oriental que Brecht assinala como grande modelo da épica nos palcos. Refere-se à arte chinesa, e também ao teatro clássico japonês, o “Nô”.

“Nô” significa atuação. Apesar de ter se estabelecido como teatro apenas no século XIV, suas origens remontam as apresentações populares que incluíam canto, dança, mímica e música da era Heian, iniciada no século VIII. Com bases religiosas - no Nô, a “parte essencial é a predominância de caráter búdico-xintoístico e confucionista”, sua apresentação é classificada como “*solene, simbólica, literária*”²⁵⁰. Essa última categoria é de fundamental importância para este estudo.

O teatro oriental foi citado constantemente por Brecht em seus estudos. Ao falar em distanciamento, toma como exemplo a sutileza da arte chinesa, em que os símbolos constituem códigos de comunicação entre o palco e o público.

Um general traz ao ombro umas quantas pequenas bandeiras, em número precisamente igual ao dos regimentos que comanda. Indica-se a pobreza cosendo irregularmente sobre os trajes de seda alguns pedaços do mesmo material, mas de cor diversa, que representam os remendos (ET: 90).

Essa codificação é uma forma de distanciar o espectador do que está ocorrendo em cena: o público não se depara com personagens que são cópias da vida real, mas precisa estar atento para, através da razão, identificar as situações apresentadas através desse código pré-estabelecido.

Além disso, o dramaturgo alemão salienta as máscaras do teatro chinês como parte desse código.

A atitude do artista ante o público também é importante para dar ao teatro

²⁵⁰ SUZUKI, E. *Nô: Teatro clássico japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1977. p. 38.

um tratamento épico: a “quarta parede” não existe, e o ator, além de reconhecer o público, observa a si mesmo nas apresentações, em que descreve o personagem, não se transforma nele. O artista não fica fora de si, não entra em transe, mas, através de sinais convencionados, como prender nos lábios uma madeixa de cabelos e morder, por exemplo, que indica agitação, mostra o estado em que se encontra. Brecht explica que as apresentações não são “despidas de emoções, mas sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada” (ET: 97). O ator que descreve alguém emocionado não precisa compartilhar da mesma emoção, mas quanto mais ele se distanciar do sentimento exposto, mais terá liberdade de expressá-lo melhor, sob um critério crítico.

Essas medidas são igualmente adotadas no teatro Nô, que utiliza máscaras e, mesmo nos papéis femininos, homens no elenco. A ilusão é quebrada também pelos “koken”(auxiliares), que, no fundo do palco, auxiliam o protagonista a se vestir e colocar a máscara antes de entrar. Tudo às vistas do público.

Um dos tópicos utilizados por Eico Suzuki na caracterização do Nô remete ainda a um tema importantíssimo da teoria brechtiana:

Não são usadas expressões fisionômicas nem mímica, mas gestos simbólicos. São duzentos e cinquenta, a grosso modo, com ou sem significado concreto. Para alegria: hiraki ou abrir-se; iúken, para sentimento mais forte que o anterior; omote ou terassu ou iluminar a máscara. Para tristeza: shiôru, com a mão à frente do rosto e se é maior o sentimento, com as duas mãos; omote o kumorassu ou nublar a máscara, Gasshō ou oração, as mãos postas (...)²⁵¹

A autora enumera uma série de “*gestos simbólicos*”, cuja idéia Brecht aproveitou, ampliando-os para “*gestus*” ou “*gesto social*” como é traduzido algumas vezes. Esse conceito aparece como algo natural e sem muitas explicações no teatro japonês, mas no teatro ocidental, teve dificuldades para ser entendido. Justamente

²⁵¹ Id., Ibid., p. 40.

por se confundir “*gestus*” com mímica. Quando exemplifica a atitude de um artista chinês ao representar uma nuvem, Brecht traz à tona a questão, numa exposição minuciosa:

Ao representar, por exemplo, uma nuvem (...) a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: ‘Não é mesmo assim?’ Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os (...). Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe (...); nada disto lhe parece poder perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do ‘gesto’ (representação da nuvem (...)); a posição do corpo provoca uma reação na fisionomia e confere-lhe toda a sua expressão) (ET: 91-92).

No teatro oriental, tanto o Nô quanto o chinês, o “*gestus*” brechtiano está entranhado desde as origens; ele faz parte do que a autora japonesa definiu como “literária” na apresentação. Essa concepção é muito importante para se entender o lugar do “*gestus*”, no estudo da teoria de Brecht, no final deste capítulo.

No teatro Nô há também a presença do coro, que não declama as falas (o teatro é em versos), mas as canta, com exceção do que eles chamam de “*Jiton*”, que é um tipo de declamação cantada. Brecht revelou que esse tipo de fala pode “*surtir grande efeito*” (ET:39). O coro é composto de seis a oito pessoas, que possuem uma posição fixa na cena e são regidas pelo “*ji-gashirá*”, o maestro.

O “*Ai*” é outra peça do teatro Nô que se liga ao de Brecht. Significando “intervalo”, o “*Ai*” é um personagem cômico, que entra no intervalo de algumas peças para divertir o povo e explicar passagens que podem não ter sido entendidas; no ato que se segue, o “*Ai*” entra novamente em cena, também com um papel épico: o mensageiro. A Cozinheira da peça brechtiana *Senhor Puntila e seu criado Matti* representa um papel similar a esse.

Szondi considera o tema documental inimigo da dramática, e o teatro Nô se utiliza dele. Suas fontes são a história, mitologia e literatura de seu povo, incluindo lendas nacionais; costuma-se citar parábolas e provérbios, misturando, por vezes, as fontes em uma mesma peça. Justamente o que o dramaturgo alemão fez em *O Círculo de giz caucasiano*, e será estudado no próximo capítulo. O enredo da

peça *Tamura*, apresentado por Suzuki, em que o visitante narra a história do templo e depois, em sonho, o Espírito narra os feitos heróicos, numa exposição da cultura do povo, é um exemplo da épica na temática Nô:

Na primavera, após agradável peregrinação, um monge do oriente chega à capital e visita o templo de Kiiomizu (...). Pergunta qual a ocupação do moço a limpar o jardim. 'Guarda de flores' (...) Enquanto o visitante indaga a história do templo e o interlocutor satisfaz sua curiosidade, ergue-se a lua, que banha a paisagem ímpar. Depois de bailar alegre, o jovem desaparece no recinto do templo (...) O monge adormece após a oração costumeira. Em sonho, o Espírito do general Tamuramaru (...) mostra-lhe os atos heróicos em defesa do império, louvando as crenças búdicas.²⁵²

Finalmente, a iluminação do teatro Nô é intensa. De dia, contam com a luz solar, sendo que grande parte das apresentações se dá ao ar livre, ou, à noite ou em lugares fechados, utilizam archotes, evitando reflexos e mudanças de cores naturais com luz elétrica. O objetivo é, portanto, a claridade natural e intensa, exaltada por Brecht no poema *A Iluminação*:

Ilumina a cena, tu, que estás encarregado das luzes! Como é que nós, dramaturgos e atores, poderemos apresentar as nossas imagens do mundo a meia luz. O lusco-fusco crepuscular dá sono. E nós precisamos que os espectadores estejam despertos, sim, vigilantes (ET: 322).

A cena intensamente iluminada é fundamental para um teatro não ilusionista, enfoque do autor alemão, e também do teatro oriental; por semelhanças como essa, Brecht demonstra toda a simpatia nutrida pelo teatro oriental em seus *Estudos sobre teatro*, assim como a importância dessa arte em sua teoria.

4.1.3 Idade Média

Dante Alighieri (séc. XIII) é considerado o maior autor desse período; sua Divina Comédia, segundo Hegel, "constitui (...) a obra mais perfeita, o conteúdo mais rico, a verdadeira epopéia artística da Idade Média cristã e católica (...) pela sua

²⁵² Id., Ibid., p. 102.

firme estrutura e pelo seu caráter perfeitamente coerente e acabado”²⁵³. Criou uma nova nomenclatura para os gêneros: nobre, médio e humilde, em que classificava a tragédia no primeiro e a comédia no segundo, nominando como humilde a elegia (cantos de luto); escreveu ainda sua concepção de comédia, que para ele, “é um certo gênero de narração poética que difere de todos os outros”²⁵⁴. O gênero cômico se distingue da tragédia, segundo Dante, por esta ter um final “repugnante e horrível”, e buscando a etimologia (“canto de bodes”) da palavra, “fétido, à maneira dos bodes, como se deduz de Sêneca, nas suas tragédias”²⁵⁵; também cita a maneira de falar elevada das obras trágicas, em contraposição à “branda” e humilde, das cômicas.

Como a Igreja regeu o mundo ocidental durante essa época, ela é fundamental também no teatro; durante o século V e VI, excomungou atores e proibiu o desempenho teatral; por volta do século XII, porém, começou a utilizá-lo – primeiramente na França, com o nome de “autos”²⁵⁶ – como adendo na evangelização, levando a um povo iletrado o conteúdo bíblico; teve seu apogeu entre os séculos XIII e XV. Nesse contexto, os símbolos regiam a trama, com personagens representando o bem ou o mal, como dignos de recompensa ou castigo respectivamente: apesar de não seguir os conceitos formais aristotélicos, há um ponto de convergência entre essa característica e a expectativa doutrinário-moral apresentada pelos classicistas em sua análise a Aristóteles.

Apesar das restrições, a literatura dramática foi a única que conseguiu um

²⁵³ HEGEL, G.W.F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972. p. 274.

²⁵⁴ ALIGHIERI, D. *Obras Completas: epístolas*. São Paulo: Das Américas, 1958. v. 10, p. 141.

²⁵⁵ Id., *Ibid.*, p. 142.

²⁵⁶ VASSALLO, L. O teatro medieval. In: *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-mar., 1983. p.39.

desenvolvimento considerável na época, e na sua forma épica, derivada da origem bíblica em grande parte da produção realizada, destacou-se, inclusive, para firmar a lingüística em sociedades cujas línguas nacionais estavam em formação. A ruptura com a arte grega e Aristóteles fez com que o teatro da Idade Média se desligasse do grego. Os objetivos dessa arte eram, em vez de gerar a empatia e purificação enfatizadas no período anterior, levar o homem a tomar consciência de seu pecado, a fim de ser transformado e estender essa conversão aos que o cercavam. Para isso, os pontos básicos do drama medieval foram:

1. desobediência total à famosa regra das três unidades; 2. adramaticidade (não há conflitos, não há escolhas, não há psicologismo); 3. encenam-se tipos e não caracteres; 4. uso de palcos simultâneos, interferência de narradores, o que conduz ao não ilusionismo e à autonomia das partes. O que dá unidade a este tipo de teatro é a História Sagrada, o Homem como criação divina e, no caso do teatro profano, a própria crítica social.²⁵⁷

Enfim, uma estrutura de teatro épico. Não era importante para a Igreja, que esteve à frente de grande parte da produção teatral da época, seguir as regras da dramática, estipuladas pelos gregos “pagãos”; além disso, os objetivos eram diversos, como aponta Sábato Magaldi:

Um teatro que apreendesse as possibilidades dramáticas dos caminhos de um cristão deveria fixá-lo não num instante privilegiado, mas em grande número de situações capazes de acompanhar-lhes as crises íntimas. Em conclusão, não prevaleceriam ao menos as unidades de espaço e de tempo. Por isso, o teatro medieval se espria por cenários incontáveis, e não teme acompanhar o homem, desde o nascimento até o encontro com a eternidade.²⁵⁸

O que o diferencia do teatro brechtiano é que, enquanto a Igreja buscava transformação através da fé, Brecht desejava que essa mudança se desse pela razão. Em pólo diverso, mas com objetivo comum, a Idade Média investiu num teatro em que as características épicas dominavam as cenas, desprezando as unidades de

²⁵⁷ ALMEIDA, M. C. *O auto vicentino*. In: *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-mar., 1983. p.48.

²⁵⁸ MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Edusp, 1989. p. 71.

tempo e espaço, trocando o foco de ação para narração, utilizando palcos simultâneos, nos quais as cenas, autônomas, quebravam o ilusionismo. Como Brecht. Inclusive na linguagem, em que o alemão trabalhou, a fim de tornar acessível ao povo, o teatro da Idade Média se aproximava do seu, através da adoção da “*língua vulgar*”, trabalhada para ser entendida pela população.²⁵⁹

A arte profana também se aproximou da obra de Brecht. Além de aproveitar as características apontadas acima, ela ainda tem em comum com o dramaturgo, a temática voltada à crítica, e o uso da ironia nas peças:

No século XV a vida era difícil, cruel e dura. (...) Censuravam-se os reis e os nobres nas soties, refletindo-se nas peças representadas todos os acontecimentos locais ou nacionais. Nelas se aprovava um edital, nelas se escarnecia de um tratado. A sátira não desprezava os usos e costumes da vida privada: nela apareciam os cornudos, os amantes hábeis, as esposas pérfidas.²⁶⁰

Outra inovação formal no período foram as rubricas, que indicavam a forma de agir nos dramas encenados pela Igreja Católica. Um exemplo de texto da época é a peça natalina Mistério de Adão, apresentada no século XII:

Adão deve então dirigir-se a Eva, preocupado porque o diabo falou com ela e deve dizer-lhe:

Dizei-me, mulher, o que procurava o malvado Satanás junto a ti?

Eva: Falou-me do nosso proveito.

Adão: Não acredites no traidor! Ele é um traidor, bem o sei.

Eva: como o sabes?

Adão: Porque o experimentei!

Eva: Por que deveria isso impedir-me de vê-lo? Também a ti ele fará mudar saber.

Adão: Não conseguirá, porque não acreditarei nele sem provas. Não deixes mais que ele se aproxime de ti, pois é um sujeito muito malvado. Já quis trair o seu senhor e pôr-se a si mesmo na sua altura. Não quero que um tal patife tenha qualquer coisa a ver contigo!

Aqui, uma serpente habilmente construída deve subir pelo tronco da árvore. Eva deve aproximar o seu ouvido da serpente, como se ouvisse o seu conselho; depois deverá pegar a maçã e oferece-la a Adão. Este não deverá querer pegá-la a princípio, e Eva deverá dizer-lhe:

Come, Adão, tu não sabes o que é isto! Peguemos este bem que nos é dado.

(...)

Aqui Eva deverá comer um pedaço da maçã e dizer a Adão:

Experimentei. Deus, que sabor! Nunca comi algo tão doce. Que sabor tem esta maçã!

Adão: Que sabor?

²⁵⁹ Id., Ibid., p. 69.

²⁶⁰ MOUSSINAC, L. *História do Teatro: das Origens aos Nossos Dias*. Amadora, Portugal: Bertrand, 1957. p. 100.

Eva: Um sabor que nunca homem algum experimentou. Agora os meus olhos tornaram-se tão claros, que eu me sinto como Deus todo-poderoso. Tudo o que foi, tudo o que será tudo o sei, e sou seu senhor. Come, Adão, não hesites, pegá-la-ás em boa hora.²⁶¹

Adaptado do texto bíblico, portanto, narrativo, a peça se reveza entre falas dramáticas e rubricas que dirigem o texto e substituem, às vezes, as falas, como no caso em que Eva deve oferecer a maçã a Adão, assim como a negação do marido. A fala de Eva – “Experimentei” - é um exemplo épico, por descrever a ação passada, já que o público a havia visto comer a maçã. Segundo Lukács, uma das funções do narrador, na épica, é descrever²⁶². Essa técnica também foi utilizada por Brecht na primeira cena da peça *A mãe*, e também em *O círculo de giz caucasiano*²⁶³.

4.1.4 *Woyzeck*

Büchner e Brecht compartilhavam de um hábito: ambos utilizavam somente letras minúsculas para escrever, o que, na língua alemã, abrange uma mudança significativa na aparência do texto, pelo fato dos substantivos iniciarem por maiúsculas. Não é, porém, essa, a maior influência do jovem autor do século XIX no dramaturgo político do século XX.

Apesar da épica ter marcado presença no teatro desde suas origens, uma obra aparece como marco na literatura alemã: ex-soldado, decapitado pelo assassinato da amante, em agosto de 1824, em Leipzig, Woyzeck se torna personagem de o jovem Büchner, onze anos mais tarde. O título foi retirado do verdadeiro nome do assassino. O Woyzeck executado, assim como o protagonista de Büchner, era um homem taciturno, “ensimesmado”, “acometido por delírios

²⁶¹ AUERBACH, E. *Mimesis*. Trad. G. B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 123-124.

²⁶² Vide tópico *Lukács*, no capítulo anterior.

²⁶³ Será focado no próximo capítulo.

paranóicos e por alucinações visuais e auditivas”²⁶⁴. Na peça, ele mata sua mulher, Marie, por supor que ela o trai. O drama nunca foi terminado devido à prematura morte do autor, aos vinte e três anos.

Para narrar essa história, porém, Büchner foi bem mais longe. Sua peça inacabada é dividida em trinta e uma cenas independentes, característica apontada por Brecht cerca de cem anos mais tarde, quando esquematizou as peculiaridades de seu Teatro Épico²⁶⁵: enquanto que, no aristotélico, há um “encadeamento de cenas”, no teatro épico, cada cena tem vida própria e não depende das outras. Georg Patzer, analisando a estrutura de *Woyzeck*, escreve: “Es gibt keine Akte und keine Steigerung zu einem Höhepunkt und zur Auflösung. Die einzelnen Szenen bekommen dadurch ein größeres Gewicht und einen eigenständigen Wert”²⁶⁶

O que liga o excerto a outra característica do teatro brechtiano: não há, nele, “necessidade evolutiva”, mas o trabalho se desenvolve em saltos – em vez de “progressão”, a palavra que melhor o define é “montagem”, o que quebra o chamado “curso linear dos acontecimentos”, fazendo com que o drama caminhe “por curvas”. Brecht também incluiu que a tensão épica, em vez de caminhar em direção ao êxito, relaciona-se com o andamento da história, como é observado em Büchner.

E não somente isso. No esquema desenvolvido por Brecht nos comentários da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonni*, há outros pontos coadunáveis com o *Woyzeck*, como, por exemplo, o básico de toda a questão do épico: enquanto que no teatro dramático há a preponderância da ação, no épico, a narrativa predomina.

²⁶⁴ REDONDO, T. In: BÜCHNER, W. *Woyzeck*. São Paulo: Hedra, 2003. p. 12.

²⁶⁵ Brecht incluiu uma tabela com essas características nos comentários da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagoni*. A lista será incluída no tópico *Resistência, distanciamento e dialética*, quando se fizer um levantamento do Teatro Épico de Brecht.

²⁶⁶ Não há nenhum processo ou evolução para o êxtase ou para a resolução. As cenas isoladas possuem, por isso, uma grande importância e devem ser avaliadas como auto-suficientes. Tradução minha. PATZER, G. *Georg Büchner: Woyzeck*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2001. p. 48.

Por exemplo, na cena vinte e sete, uma das cinco em que apenas um personagem monologa, *Woyzeck* procura a faca com que matou Marie:

A faca! Cadê a faca! Deixei ela lá. É ela que vai me trair. Mais perto, mais perto! Que lugar é este? E esse barulho? Tem uma coisa se mexendo. Silêncio. Aqui, bem de perto. Marie? Ah, Marie! Está quieto. Tudo quieto! Ali tem uma coisa! Fria, molhada, quieta. Vou dar o fora! A faca, a faca, onde ela está? Aqui! Vem gente – de lá. (Sai correndo).²⁶⁷

Acaba a cena. Na seguinte, mais um monólogo de *Woyzeck*, quando joga a faca no rio. As falas atuam como narrador que indica o movimento dos atores e não desencadeiam ação; mesmo as cenas com mais pessoas são regidas pela não-comunicação, conforme observa Patzer: “Die Kommunikation ist in *Woyzeck* häufig eindimensional und geht ins Leere. Oft reden Menschen von unterschiedlichem sozialen und sprachlichen Niveau miteinander, oft herrscht Unverständnis auf einer Seite”²⁶⁸.

No momento mais dramático do texto, quando *Woyzeck* mata Marie, o autor consegue ainda desviar essa característica, lançando ao público um diálogo em que uma possível reação de Marie é trocada pela narração de *Woyzeck*:

(...)
 Marie: Como a lua desponta vermelha.
 Woyzeck: Como um ferro ensangüentado.
 Marie: O que você quer? Você está tão pálido, Franz. (Ele apanha a faca) Franz, pára! Pelo amor de Deus – So-socorro.
 Woyzeck: toma isto, e isto! Não consegue morrer? Assim, assim! Ah, ainda se mexe. Ainda está se mexendo? Mais? (Esfaqueia-a de novo) Está morta? Morta! Morta! (Pessoas se aproximam. Ele deixa cair a faca e foge.)²⁶⁹

Também o assassinato, na cena XXIV, não é o fecho dos acontecimentos. Ninguém sabe até onde iria Büchner, se conseguisse terminar o drama, mas mesmo

²⁶⁷ BÜCHNER, G. *Woyzeck*. Trad. T. Redondo. São Paulo: Hedra, 2003. p. 103.

²⁶⁸ “A comunicação, em *Woyzeck*, é freqüentemente unidimensional, e cai no vazio. Muitas vezes, as pessoas falam umas com as outras apresentando diferentes níveis sociais e lingüísticos, predominando o não entendimento entre elas”. Tradução minha. PATZER, G. *Georg Büchner: Woyzeck*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2001. p. 33.

²⁶⁹ Id., *Ibid.*, p. 95.

no fragmento, mais nove cenas são incluídas. Quando, ao encenarem a peça *A mãe*, de Brecht, os trabalhadores da *Theatre Union*, de Nova Iorque, observaram que a morte do filho também se perdia no meio da peça, mudaram essa cena para o final, ao que o autor replicou:

A morte do filho põe-na vocês, sabiamente, no fim. Só assim, crêem,
O espectador conservará o seu interesse até cair o pano.
Tal como o homem de negócios investe dinheiro numa empresa, também o espectador,
julgam vocês, investe sentimento no herói; pretende recuperá-lo
e recuperá-lo dobrado. Mas os espectadores proletários
da primeira representação não deram pela falta do filho, no fim.
Mantiveram o seu interesse. E não foi por barbaridade que tal ocorreu (...)
Camaradas, a forma das novas peças
É nova. Mas porque temer
O que é novo? É difícil de executar?
Para quem é explorado e sempre desiludido
Também a vida é uma constante experiência, e
O ganho de uns quantos tostões uma empresa incerta
Que em parte alguma jamais se aprende (ET: 68)

Na verdade, a característica de posicionar a cena que seria considerada principal no meio do enredo, diminuindo ainda mais sua importância no todo (o que aumenta seu valor como cena isolada, conforme o comentário de Patzer), não foi novidade imposta por Brecht, mas sim, um bom aproveitamento do que Büchner deixara no século anterior.

Outro ponto incluído por Brecht em sua tabela foi que, em lugar de apresentar o homem como um dado fixo, conhecido, tendo sua existência determinada pelo pensamento, o seu teatro mostraria o homem como processo, objeto de indagações, em que a existência social determinaria o pensamento. Essa teoria encontra correspondente nas respostas dadas por Woyzeck ao capitão, na cena IX, em que este lhe diz que o protagonista não tem moral por não ter batizado o filho:

Woyzeck: A gente, os pobres... Veja, senhor capitão, o dinheiro, o dinheiro. Quem não tem nenhum tostão vai lá pensar na moral do mundo? A gente é de carne e osso. A gente é pecador neste mundo e no outro mundo. Eu acho que quando a gente chegar no céu, vai ser pra ajudar a fazer os trovões.

Capitão: Woyzeck, não tens virtude, não és virtuoso. Carne e osso? Quando chego à janela, durante a chuva, e vejo as brancas meias das donzelas que passam, o modo como elas saltam sobre a calçada – maldição, Woyzeck! Sinto que amo. Pois sou também de carne e osso. Mas, Woyzeck, a virtude, a virtude! Como eu haveria de matar o tempo? Digo sempre a mim mesmo que és um homem virtuoso, (comovido) um bom sujeito, um

bom sujeito.

Woyzeck: Sim, senhor capitão, a virtude! Eu ainda não cheguei lá. Veja o senhor, a gente, o povo comum, a gente não tem nenhuma virtude, pra gente sobra só a natureza. Se eu fosse um cavalheiro e eu tivesse um chapéu, e um relógio, e um casaco elegante, e falasse bonito, aí eu queria muito era ser virtuoso. A virtude deve ser uma coisa muito boa, senhor capitão. Mas eu sou um Zé-ninguém.

Capitão: És bom, Woyzeck. És um bom sujeito, um bom sujeito. Mas pensas demais, isso te consome.²⁷⁰

Büchner, ao escolher como protagonista um não-herói, representante do povo, pobre, alucinado, que tem como defeito pensar demais, inclui o elemento social como regente desse drama aberto, característica que o tem como um dos maiores representantes.

As prioridades de Woyzeck são distintas das do capitão, assim como a linguagem que utiliza; quando este insinua que Marie está traindo o amante, e o vê ficar “*branco como cal*”, recebe em resposta: “Senhor capitão, eu sou um pobre diabo, ela é tudo o que me restou neste mundo”²⁷¹. O assassinato da mulher é mais bem entendido, se comparado a uma peça brechtiana. De forma mais divertida, o então escritor Azdak, do *Círculo de Giz Caucasiano*, ensina o Grão duque fugitivo a comer como um pobre:

(...) será preciso que eu te ensine como procede um pobre? (Fá-lo sentar-se e põe na mão o pedaço de queijo) A arca representa a mesa. Põe os cotovelos na mesa e agarra o queijo com as duas mãos. Sobre o prato, como se te quisessem a todo momento arrebatá-lo, quem te assegura do contrário? Segura a faca como se ela fosse uma foiecinha, e não olhes pro queijo com tanta gula, olha antes preocupado, porque ele já está desaparecendo, como tudo que é belo.(...)²⁷²

Marie representava o último bem de Woyzeck. Ao vê-la “desaparecendo, como tudo que é belo”, o pobre a assassinou com uma faca barata; aliás, Brecht refere-se à cena em que Woyzeck compra a faca como exemplo de *gestus*, por

²⁷⁰ BÜCHNER, *Woyzeck*..., p. 50-51.

²⁷¹ Id., *Ibid.*, p. 65.

²⁷² BRECHT, B. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. M. Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 139.

mostrar ao público uma ação tipicamente popular (PO66). O procedimento não pertence ao indivíduo Woyzeck, que ouve vozes assassinas, mas ao ser social que vigia o pouco que tem. Afinal, como apontou Brecht na tabela de características épicas no teatro, “a existência social determina o pensamento”. Em seu *Diário de Trabalho*, Brecht conta que estimulou seu filho a ser egoísta, mencionando “de passagem que o egoísmo do pequeno era especialmente interessante. Sendo pouco produtivo e facilmente vulnerável, não pode se dar ao luxo de ser magnânimo e só pode manter sua posição mesmo nas menores coisas por meio de extremo egoísmo” (DT:142). Esse conselho de pai só passa a ter sentido se for encarado sob o ponto de vista social: é esse egoísmo, necessário aos pobres, que levou Woyzeck a assassinar sua mulher, único bem que julgava possuir.

Isso mostra que o sentimento, tanto em Büchner quanto em Brecht, abriu espaço para a razão, mesmo que seja uma razão imposta pela sociedade para a classe não favorecida, foco de atenção dos autores.

Portanto, não foi à toa que o diretor Max Reinhard, ao ler *Terror e miséria no Terceiro Reich*, aproximou os dois com a exclamação: “*Isto é o melhor desde Büchner*”²⁷³. De todas as influências de que o Teatro Épico se munuiu, o conterrâneo Büchner pode ser apresentado como a mais direta e incisiva, abrindo caminho, na Alemanha, para Wedekind, Piscator e Brecht.

4.1.5 Transformação, distanciamento e dialética

Na verdade, a teoria do Teatro Épico e toda a contribuição de Brecht para a dramaturgia foram resultado de um desejo muito claro: transformação. Ou, como

²⁷³ Declaração do companheiro de Brecht, o músico Hans Eisler, em seu livro “*Gespräche mit Hans Bunge – Fragen Sie mehr über Brecht*”. Apud BORNHEIM, G. *Brecht, a estética no teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 120.

expressava o dramaturgo na sua peça *A medida*, da necessidade de transformar o mundo, “*ele precisa ser transformado*”. Não é preciso conhecer o mundo e a história de Brecht para compreender uma peça como *O círculo de giz caucasiano*, considerada por alguns sua obra prima, ou mesmo para observar o lírico ou o épico em sua obra; conhecê-los, porém, é fundamental para se compreender o porquê de seu empenho, o porquê de tanta pesquisa, busca e síntese visando transformação social. A Alemanha, o tempo e a vida de Brecht estiveram presentes em sua obra e influenciaram, de forma decisiva, o mundo de hoje; porque a história alemã regou a história dele; porque, segundo o crítico Ihering, ele era “impregnado, em seus nervos, em seu sangue, do horror de sua época”²⁷⁴, porque o escritor “político”²⁷⁵ Brecht, que ocupou a totalidade de sua obra, é fruto de um país de guerras, conflitos e intelectualidade tecidos na teoria e prática de tudo o que é *brechtiano*. Por isso sua história está contida, resumidamente, neste e no próximo capítulo deste estudo.

Em 1871, sob a direção de Otto von Bismarck, o homem, de cuja opinião era “Não será, certamente, com discursos e votações que se resolverão os grandes problemas de nosso tempo, mas com sangue e com ferro”²⁷⁶, os reinos e ducados alemães se tornaram uma nação, através da Guerra franco-prussiana.

Na ocasião, Guilherme I foi coroado, em Versalhes, imperador da

²⁷⁴ Apud EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 90.

²⁷⁵ Convém esclarecer que o termo “político”, nesse autor, não deve ser restringido à política partidária. O foco principal de sua defesa política era o trabalhador oprimido, e seu ataque, injustiça social. Apesar de sua opção pelo marxismo, e por ter sido usado, durante toda a guerra fria, como propaganda comunista, posição que preferia ao capitalismo, nunca se filiou a nenhum partido e durante toda sua história como escritor, teve conflitos com a liderança do partido comunista. “*Muito se tem falado sobre as pressões exercidas sobre Brecht por um governo burocratizado para curv-lo aos seus objetivos, e muitas lágrimas têm sido derramadas em favor do ‘pobre bb’ por enfrentar, se não a hostilidade, certamente as grandes reservas do Partido comunista oficial. Não é preciso, nem se deve, negar a existência de tais pressões e de muita crítica. Mas (...) Brecht não precisou da ‘piedade’ de seus amigos. Sabia muito bem defender seu próprio terreno, e fazia isso*” (Ewen, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 419.)

²⁷⁶ *Grandes Personagens: História universal*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. v. 4. p. 211.

Alemanha, formando o II Reich, sendo que o primeiro foi o antigo império romano-germânico. Era a maior potência da Europa na época, em poderio militar, indústria e comércio.

Vinte e sete anos depois, em 10 de fevereiro, nascia Eugen Berthold Friedrich Brecht²⁷⁷, na cidade de Ausburgo, Bavária - o forte sotaque bávaro foi uma característica que carregou pela vida. Seu pai era diretor da fábrica de papel da cidade, o que fazia dele filho de “gente abastada”: “ensinaram-me o hábito de ser servido/ E a arte de dar ordens./ Mas depois que eu cresci e olhei a minha volta/ Não gostei da gente da minha própria classe .../ e me uni a gente comum”, assumindo precocemente a característica de rebelde, em um país no qual “Eficiência e reverência pela autoridade eram os lemas de praticamente todos os segmentos da sociedade”²⁷⁸.

Uma característica marcante de sua adolescência foi o gosto pela leitura, o que é considerada a causa do problema na vista que o levou a usar óculos nessa idade; ele lia tanto, que sua mãe costumava alertá-lo: “Wenn du den ganzen Tag liest, bist du mit neunzehn ein Wrack”²⁷⁹. Em vez de carcaça, aos 19 anos, Brecht era um rapaz magro, mas cheio de vida e entrosado com a elite cultural alemã, que juntamente com essa leitura intensa foi fundamental para a criação do Teatro Épico, teoria que reuniu as características apresentadas até aqui, para a formação de um gênero novo. Em 1929, ele esboçou, em forma de tabela, as bases para o teatro que acreditava se encaixar a seu tempo e sua sociedade (ET: 23-24):

Teatro dramático:	Teatro épico
-------------------	--------------

²⁷⁷ Mudou, na década de 20, para Bertolt Brecht, imitando seu amigo Arnolt Bronnen.

²⁷⁸ EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 18.

²⁷⁹ “se você ler o dia todo, com dezenove anos você estará uma carcaça” Tradução minha. SCHUMACHER, E.; SCHUMACHER, R. *Leben Brechts in Wort und Bild*. Berlim: Henschelverlag, 1979. p. 9.

Predomina a ação	Predomina a narrativa
Possibilita-lhe emoções (Erlebnis)	Força-o a tomar decisões (Weltbild)
Uma cena pela outra (encadeamento)	Cada cena por si
Necessidade evolutiva	Saltos
Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador um observador.
Pressupõe-se o homem um ser conhecido	O homem é objeto de indagações
O homem imutável	O homem mutável e modificador
Tensão relativamente ao êxito	Tensão relativamente ao andamento
Uma cena serve à outra	Cada cena tem vida própria
Progressão	Montagem
Curso linear dos acontecimentos	Por curvas
Evolução obrigada	Saltos
O homem como dado fixo	O homem como processo
O pensamento determina a existência	A existência social determina o pensamento
Sentimento	Razão

Essa esquematização foi uma das primeiras tentativas de Brecht em organizar a teoria para o teatro que achava compatível com a “*era científica*” na qual se enquadrava; incluída nos comentários da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, a tabela vinha acompanhada pela explicação: “Este esquema não aponta contrastes absolutos, mas sim, variações de matiz, apenas. É, pois, possível, adentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestividade de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional” (ET: 23)

Errôneo, porém, é supor que o Teatro Épico teorizado por Brecht possa ser entendido com uma simples tabela. Em comparação ao teatro grego, oriental, da Idade Média, de Büchner ou Piscator, Brecht ampliou esse tema com o objetivo de gerar o que seus antecessores não realizaram, ou pelo menos, não com sucesso,

que foi a “*mudança de posição*” através da arte: “De modo geral, Brecht tinha mais altas finalidades. Observara o ‘didatismo’ de épocas passadas, o de Ésquilo, da Idade Média, dos espanhóis, as histórias de Shakespeare, e tinha notado que nenhuma dessas categorias dramáticas pretendia convencer ninguém a mudar de uma posição para outra.”²⁸⁰

Ainda segundo Bentley, a diferença óbvia entre Brecht e os seus influenciadores é que eles “edificavam sobre o passado”, enquanto o alemão “apostou no futuro”²⁸¹, lutando para transformar o mundo.

Para conseguir essa proeza, uma palavra se destacou em toda sua obra: distanciamento – tanto do espectador para com o palco, quanto do ator para com o personagem. Ela o acompanhou durante todo o período em que sintetizou as características da épica no teatro. Gerd Bornheim resume a teoria de Brecht no seu *Verfremdungseffekt (efeito do distanciamento)*²⁸², incluindo-o na “*totalidade*” da sua criação:

A criação do dramaturgo e, por extensão, a da totalidade do espetáculo situam-se num espaço bem determinado: naquela distância que há entre os dois níveis do acontecer, um desvelando a verdade do outro; mortos os deuses e os ideais da ilustração burguesa, só resta a mostra da verdade habitar essa distância entre o indivíduo e o mundo. É aí que se localizam toda a arte e o engenho. E para isso, além do essencial, que é a generalidade do próprio Brecht, há recursos técnicos que devem ser elaborados; eles dizem respeito à cenografia e a tudo o que enche um palco; mas também, e mesmo principalmente, ao trabalho do ator, centrado na linguagem e no gesto. Todo esse complexo deixa-se organizar sob um único comando: o do efeito de distanciamento. (...) Portanto, se as técnicas que estabelecem o efeito de distanciamento perpassam o teatro épico por inteiro, sua finalidade consiste em promover a educação do espectador pela sua inclusão no próprio distanciamento.²⁸³

Por esse motivo, o Épico também é considerado por Brecht antiaristotélico:

²⁸⁰ BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 132.

²⁸¹ Id., *Ibid.*, p. 133.

²⁸² Essa técnica é também traduzida como “*técnica do estranhamento*”, que condiz com seu significado, ou, de alienação, que não satisfaz o objetivo do autor.

²⁸³ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 234-255.

a técnica do distanciamento é “diametralmente oposta à que visa à criação da empatia” (ET: 130). A empatia foi admitida por Brecht apenas como instrumento para o ator utilizar durante os ensaios, somente “como uma etapa”, com a finalidade de ajudar o ator a compreender de forma “mais completa” (DT: 157) o personagem que irá representar, o que indica que dramaturgo não dispensou meios para chegar a seu fim.

Distanciar um objeto é fazê-lo não íntimo, não conhecido, tornando-o sujeito à análise e crítica; segundo Brecht, a “disposição de ensinar do professor: / O irmão não vê, o estranho vê”²⁸⁴. Ruth Berlau, colaboradora do dramaturgo alemão, citou que, apesar de se achar complicada a técnica do distanciamento, ela é bem simples: “O comum, cotidiano, habitual, que já não é mais notado, pois é tão bem conhecido, torna-se assim notável, atraindo uma atenção especial. (...) Desperta-se a curiosidade pelos segundos planos: como é isso no fundo e por que é assim? Brecht provoca a postura do descobridor, que acha alguma coisa singular”²⁸⁵.

É nesse sentido que ele afirmou que um dos significados de distanciar é “*conferir celebridade a um acontecimento*” (PO 67), pois os elementos aparentemente comuns, quando celebrizados, desencadeiam um questionamento. Essa era a intenção do autor. Brecht ilustra a diferença entre uma abordagem corriqueira e uma celebrizada, com a apresentação de uma peça pelo teatro judeu de Nova Iorque. A personagem, que havia sofrido uma injustiça, não foi representada sob as técnicas do distanciamento, e assim, falas que chamariam uma atenção especial e levariam o espectador a questionar a situação da moça, se ditas de forma célebre, passaram despercebidas por causa de uma interpretação tradicional.

²⁸⁴ BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. Trad. P.C. Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 254.

²⁸⁵ BERLAU, R. *Lai-tu, a amiga de Brecht*. Trad. M. Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 138-139.

Em outro momento, o teórico afirma que distanciar é tornar “*extraordinário*” (ET: 138). Apesar de ser evidente o balançar de uma lâmpada numa corda, alguém, um dia a olhou com distanciamento (estranhamento) e isso o levou a estudar o fenômeno e dominá-lo. Admitindo que esse exemplo pertence à ciência, Brecht aponta como injusta a limitação da arte para alcançar a sociedade: “*Por que razão não havia a arte de tentar servir, com os seus próprios meios, naturalmente, essa grande tarefa social que é dominar a vida?*” (ET: 101).

O ator é fundamental no teatro brechtiano; o distanciamento deve partir dele com relação a seu personagem, para que o espectador possa também estranhá-lo. Tal qual o japonês do teatro Nô ou o chinês, ele não deve transformar-se no personagem, conforme Szondi apresenta como característico da dramática: ele vai apresentá-lo, representá-lo. Brecht esclarece que o ator não deve interpretar papéis passionais com frieza, mas que as técnicas de distanciamento pressupõem apenas que se evite uma mistura de sentimentos, ou mesmo, que o sentimento do personagem domine o ator, a fim de garantir a liberdade do público em avaliar os dois – personagem e ator – separadamente (PO: 48). Nessa afirmação, observa-se claramente a diferença entre a orientação brechtiana e a do teórico e diretor teatral Stanislavsky, que buscava a anulação da personalidade do ator em prol ao desenvolvimento da do personagem.

Em uma entrevista para o jornal *Berliner Börsen-Courier*, Brecht declarou não estar satisfeito com seus atores, não por uma má representação, mas por uma representação errada, e que a correta atitude deles seria representar para uma “platéia da idade científica”, “demonstrando seu conhecimento (...) das relações humanas, do comportamento humano e da capacidade humana”, de forma consciente e descritiva. Ele critica a atuação hipnótica, em que os atores “entram em transe e levam a platéia com eles” e defende a cerebral, em que o espectador, distanciado do ator e dele mesmo, pudesse tomar consciência. O entrevistador compara essa atitude à de um cientista, que não tem empatia pela ameba que

observa, mas tenta entendê-la, e conclui com a pergunta: “devemos, então, ver ciência no teatro?” Ao que Brecht responde: “Não. Teatro”²⁸⁶.

Além do ator, porém, muitas outras peças formam esse complexo; Anatol Rosenfeld enumera o “arsenal inesgotável de técnicas e recursos” utilizados por Brecht para alcançar o dito *Verfremdungseffekt*:

Uso da ironia e paródia, tratamento diferente da linguagem, da estrutura das peças e personagens; recursos cênico-literários, como cartazes e projeções de textos, mediante os quais o próprio autor comenta epicamente as ocorrências e esboça, de forma narrativa, o pano de fundo social; o método de se dirigir ao público, através de cantores, coros e comentaristas; o uso da máscara; recursos ‘piscatorianos’ como a interpenetração de palco e platéia, através de vários meios, por exemplo ‘jornaleiros’ a percorrerem a sala, cantando títulos que caracterizam o clima social; recursos musicais aplicados com fito estritamente ‘anti-hipnótico’.²⁸⁷

De todas as influências, Brecht recolheu o essencial para criar um público crítico e responsável por uma sociedade melhor.

Nessa procura, criou ou ressuscitou palavras como *Thaeter*, em oposição ao *Theater* alemão, “*Misuk*”, um tipo de “*Musik*” própria, diferente da utilizada nas óperas e teatros da época: a música do povo, das lavadeiras, excluída dos palcos até então, e a fundamental: *Gestus*, às vezes traduzida para o português como “*gesto social*”²⁸⁸, o que reduz seu significado.

Em maio de 1767, Lessing critica os atores por não conseguirem adequar a atuação às situações apresentadas e conclui: “Ao fim, acabam estragando tudo com o seu *gestus*”²⁸⁹. Pelo contexto, a palavra referia-se à gesticulação dos atores;

²⁸⁶ BRECHT, B. *Teatro Dialético...*, p. 42.

²⁸⁷ ROSENFELD, *Teatro Moderno...*, p. 152.

²⁸⁸ A tradução da editora Portugália (Lisboa) utiliza *gesto social* como tradução de *gestus*. Apesar de reclamar sua falta de clareza, Brecht sempre buscou ser específico em sua teoria; se *Gestus* se restringisse a gesto social, ele usaria o termo alemão, já existente, mas pelo contrário, ele usa a expressão *sozialer Gestus* (*Gestus* social): como *Misuk* e *Thaeter*, *Gestus* é utilizado como diferenciador de *Geste* (gesto, atitude).

²⁸⁹ LESSING. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964. p. 35.

Pavis, em seu dicionário, define o *Gestus* lessinguiano como “*maneira característica de usar o corpo*”; para Meyerhold, indicava “*a atitude cristalizada e fundamental de uma personagem*”²⁹⁰. Para Brecht, que a utilizou e gastou algumas páginas de sua teoria a fim de explicá-la, seu sentido foi ampliado: “Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen (an) einen oder mehrere Menschen richten”²⁹¹. E exemplifica: “Ein Mensch, der einen Fisch verkauft, zeigt unter anderm den Verkaufsgestus. Ein Mann, der sein Testament schreibt, eine Frau, die einen Mann anlockt, ein Polizist, der einen Mann prügelt, ein Mann, zehn Männer auszählend – in all dem steckt sozialer *Gestus*.”²⁹²

O *Gestus* é, portanto, amplo por perpassar por todas as relações sociais, mas ao mesmo tempo, Brecht repete o adjetivo *bestimmt* (específico) para mostrar que não são todos os gestos ou mímica ou expressões, mas as carregadas de um peso social, como, por exemplo, um homem invocando seu Deus. Essa carga é fundamental para a expressão; o gesto de espantar uma mosca é um exemplo utilizado pelo autor para mostrar um movimento não social. Espantar uma mosca não é um gesto social.²⁹³ O *Gestus* é, portanto, a expressão, em palco, de uma atitude específica, porém reconhecível, é o movimento ou jogo de palavras trabalhados previamente para poderem ser reconhecidos pelo público.

²⁹⁰ PAVIS, *Dicionário de Teatro...*, p. 187.

²⁹¹ “Sob *Gestus* é entendido um complexo de gestos, mímica e provérbios triviais, os quais uma ou mais pessoas se dirigem a outra ou outras pessoas.” Tradução minha. (BRECHT, B. *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967. s. 409.)

²⁹² “Uma pessoa que compra um peixe revela um *Gestus* de compra. Um homem que escreve um testamento, uma mulher, que engabeta um homem, um policial, que bate em um homem, um homem pagando dez homens – em tudo isso se oculta um *Gestus* social”. Tradução minha. (BRECHT, B. *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967. s. 409.)

²⁹³ BRECHT, *Teatro Dialético...*, p. 78.

Na verdade, o Teatro Épico de Brecht representou ruptura. Ele mesmo se refere à sua arte como o “novo teatro”, mesmo admitindo as influências de seus predecessores. John Willet observa essa ruptura como base do trabalho do escritor, e aponta como causa a “sua forte aversão pelo teatro ortodoxo e, especialmente, pelo pomposo e pretensioso teatro clássico alemão, em sua expressão cênica”.²⁹⁴ Gerd Bornheim complementa: “A presença de Brecht impõe-se como o marco mais sério e essencial do teatro contemporâneo, na medida em que denota um esforço encaminhado para a superação de estruturas caducas, sejam teatrais ou não”²⁹⁵.

No fim de sua vida, Brecht acreditava que o termo “épico” deveria ser substituído por “dialético”, o que mostra que não havia interrompido sua busca constante da troca do velho pelo novo, afinal: “*Tudo se transforma e existe apenas para sua época*”²⁹⁶. Razão, clareza, preocupação social e estudo das teorias que o antecederam, que adaptou, transformando-as em algo novo. Em Brecht, o Teatro Épico se tornou um termo que melhor se adequava, em grande parte de sua vida literária, ao que ele esperava da arte, e nessa dialética entre o que já se havia feito e o que se deveria renovar, surgiu o que chamou de “velho” e “novo”.

O velho, para ele, eram “as esperanças da Comerciante Coragem” de que ela poderia viver da guerra; para Brecht, só quem ganha com as guerras são os poderosos, e os pobres, mesmo iludidos, só perdem com ela, o que mostrou a peça, em que Ana Fierling perdeu os três filhos. O novo é o desespero de Katrin, a filha muda por causa do conflito. Na peça didática “Aquele que diz sim, aquele que diz não”, o autor quebra uma antiga tradição sob o argumento de que tradições deverão ser quebradas, se a nova situação assim exigir – é o novo suplantando o velho. Não

²⁹⁴ WILLET, J. *O Teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 212.

²⁹⁵ BORNHEIM, *O sentido e a máscara...*, p. 113.

²⁹⁶ BRECHT, B. *Canção do Escritor de Peças. Poemas 1913-1956*. Trad. : P.C. Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 250.

que o velho precisasse ser apenas abandonado. Ao contrário, deveria ser conhecido, combatido e transformado, deixando para trás apenas as “más coisas velhas”. O poema *Procurai tanto o que é novo como o que é velho* trata dessa questão (ET:343):

Quando lerdes os vossos papéis,
Explorando, prontos a supreender-vos
Procurai o que neles houver de novo e de velho, pois a nossa época
E a época dos nossos filhos é a época
Das lutas entre o novo e o velho.(...)
A hesitação dos que têm medo é indício de uma época nova.
Incluí sempre na vossa representação o que ainda é e o que já é (...)

É a “estranha” ou “o que estranha” que faz parte desse novo teatro, o épico. Unidade de espaço, tempo e ação fazem parte do “velho”; no novo, *Mãe Coragem* leva anos correndo por toda a região da guerra, através de quadros que não indicam uma continuidade. Cada quadro é uma nova situação: o personagem Galileu exprime o significado dessa descentralização do drama, quando afirma: “Mas o nosso cosmos perdeu o seu centro de um dia para o outro e acordou para descobrir que tem mais centros do que é possível enumerar. Por isso, podemos ver agora um qualquer como centro, ou absolutamente ninguém”.

O narrador está presente nesse novo trabalho. Através de cartazes, que resumem o que vai acontecer, indicando datas, lugares e atitudes, o espectador fica sabendo o que vai se passar, eliminando o efeito surpresa, que poderia gerar algum tipo de empatia. Esse papel pode ser feito ainda por personagens-menestréis (como em o “*Círculo de Giz Caucasiano*”), ou mesmo personagens normais, que fazem parte do enredo, como a cozinheira, em *Sr. Puntila e seu Criado Matti*, que introduz a cena e comenta o que foi feito durante toda a peça. Ou a Ordenhadora, que abre o espetáculo:

Respeitável público, nossa época é triste.
Sábio é quem se atormenta, tolo é quem vive em paz.
Mas como não adianta deixar de rir,
Escrevemos esta comédia para vos divertir.
As piadas que ouvireis nesta representação
Não foram pesadas em balanças de precisão
Não somos usurários
Que buscam e rebuscam medidas exatas,

Damos é em sacos e toneladas como batatas.
 Senhoras e senhores, apresentamos hoje
 Um animal pré-histórico – o latifundiário.
 Em linguagem mais simples: um proprietário agrário
 Conheceis bem o cidadão:
 Um animal pau-d'água e comilão
 Onde ele se instala, é certo,
 Instala-se um deserto.
 Desta vez, porém, ele vem vindo,
 No meio de matas magníficas,
 Belos rios, lagos lindos.
 Mas, no cenário, nada disso pintamos.
 Prestai mais atenção no que falamos.
 Vereis latas de leite tilintando nos bosques da Finlândia,
 Aldeias avermelhadas por um verão sem noite,
 Galos sempre acordados,
 Rios que correm tépidos
 Fumaça azul subindo dos telhados
 Sentados aí
 Da primeira à última fila,
 Isso tudo vereis, espero
 Na comédia do Sr. Puntila²⁹⁷

O narrador introduz a cena, descreve o cenário, que não será “pintado”, mas narrado, e comenta o conteúdo da peça, que, como se pode ver, não é um mistério a ser construído diante da platéia envolvida num absoluto, que é o drama²⁹⁸. Quem a assiste, após essa narrativa, não o faz esperando surpresas, porque o narrador, traçando as linhas gerais, contou tudo. É nesse teatro do narrador, o teatro narrativo ou teatro épico que o dramaturgo alemão apostou para o povo de seu tempo, de sua “era científica”.

Tal como os artistas do período clássico e naturalista, Brecht exaltou a razão, em detrimento ao subjetivismo e paixões; sempre, porém, com o objetivo distinto de tocar e transformar a sociedade em que vivia. Um dos pontos de destaque da sua obra é a linguagem utilizada por ele, assim como a exploração do muito que a língua possibilita no exercício da arte. Pouquíssimos artistas conseguiram mesclar de uma forma tão homogênea a ironia, o sarcasmo, a

²⁹⁷ 1940 – BRECHT, B. *Teatro Completo. Senhor Puntila e seu criado Matti*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

²⁹⁸ Segundo Peter Szondi (p.30).

zombaria, o ridículo com a denúncia séria, ousada e agressiva.

Seu estilo é também extremamente peculiar, apesar do elogio, encontrado na teoria brechtiana, do que chama de “a arte de copiar”: “Precisamos nos libertar do desprezo que comumente se tem pela arte de copiar” (ET: 288). Apregoava a economia no uso da língua a seus colaboradores, aconselhava: “É na redução que se nota o mestre”²⁹⁹ e concluía: A inflação é a morte de toda a economia. Para as palavras, é melhor que se dispensem seu séquito e se enfrentem umas às outras por sua própria conta e com a máxima dignidade” (DT:104).

Outro ponto de destaque são as contradições encontradas no modo de criação desse autor. Se por um lado, era acusado de plagiário, chamando de “*negligência básica*” o fato de haver copiado, sem dar créditos, versos para a *Ópera dos três vinténs*: “O segundo homem a escrever um soneto passou maus momentos tentando evitar a pecha de plagiário” (DT:129), também era criativo, sabendo mesclar as influências recebidas com tanta categoria que chegava a se tornar sua referência, como no caso da teoria do Teatro Épico; ansioso por clareza, mas com tendência à obscuridade, como anotou em seu diário:

Meu amor pela clareza vem de minha maneira de pensar tão pouco clara. Tornei-me um pouco doutrinário porque tinha necessidade urgente de instrução. Meus pensamentos se confundem com facilidade, e declarar isso não me perturba em absoluto. A confusão sim, me perturba. Quando descubro alguma coisa, contradigo de imediato com impetuosidade e, com aflição, questiono tudo de novo; em compensação; (*sic*) (...) Frases como ‘a prova do pudim está no comê-lo’, ou como ‘a vida é a maneira de existir da clara de ovo’, me tranquilizam muitíssimo, até que me meto em novas maçadas. Na realidade, só anoto as cenas que ocorrem entre seres humanos porque, caso contrário, só consigo imaginá-las de maneira muito obscura.³⁰⁰

Essa afirmação é ratificada pelo autor não conseguir, muitas vezes, fazer-se entender: “Sinto-me como um matemático que lesse: Caro Senhor, sou

²⁹⁹ Declaração da colaboradora de Brecht, Ruth Berlau, citado por BERLAU, R. *Lai-tu, a amiga de Brecht*. Trad. M. Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 61.

³⁰⁰ BRECHT, B. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922, anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. RAMTHUN, H. (Org.). Trad. R. Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995. p. 162.

inteiramente favorável à sua opinião de que dois e dois são cinco” (ET: 347).

Colocações como “aprender não significa conhecer aprazivelmente, mas sim, aferrar o nariz ao objeto do conhecimento” (ET: 213) levam à concepção de uma pessoa científica, mas outras, como “Mergulha no lodo, beija o carnicheiro, mas transforma o mundo. Ele precisa ser transformado”³⁰¹, apontam para um idealista. Brecht foi um racional: “Só tenho sentimentos quando tenho dor de cabeça. Nunca quando escrevo: pois, então, eu penso”³⁰², mas defendeu a emoção em declarações como “Fica claro, para mim, que a configuração antagônica ‘razão neste canto, emoção naquele’ precisa desaparecer” (DT:172). O maior teórico de todos os tempos³⁰³ mostrou-se um prático quando, no exílio, viu-se impossibilitado de representar sua peça: “É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco” (DT:85).

Enfim, falar em estilo brechtiano é perceber que ele levou para o papel a característica maior da sua vida: a controvérsia, a dialética, conscientemente explícitas em comentários do tipo “Eu ando bem devagar. Sei que estou indo na direção errada. Toda direção é errada. Não tenho a menor pressa.”³⁰⁴

O seu teatro acompanha as contradições do processo social, o que já se pode observar nos pontos ressaltados da tabela comparativa entre Teatro Épico e Teatro Dramático, de 1929, em que o homem é visto como processo, objeto de indagações, mutável e modificador. Aponta suas técnicas como próprias para empregarem “o método da nova ciência social, a dialética materialista” (PO 45), pelo

³⁰¹ Da peça didática *A Medida*.

³⁰² Apud BERLAU, R. *Lai-tu, a amiga de Brecht*. Trad. M. Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 167.

³⁰³ Segundo Gerd Bornheim.

³⁰⁴ BRECHT, B. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922, anotações autobiográficas de 1920 a 1954...*, p. 142.

caráter transformador que difere a filosofia de Marx da abordada por Hegel³⁰⁵.

Essa dialética retirada da sociedade para a arte é que o leva a discordar da unilateralidade da abordagem dialética de Lukács³⁰⁶, pois a intenção de Brecht seria tornar “a dialética um prazer”, e achava isso possível por utilizá-la de forma a estimular “a arte de viver como a alegria de viver” (PO 77). Aponta Aristóteles como um escritor em quem se observa a aplicação dessa ciência, mesmo incompleta; utiliza como exemplo, a abordagem aristotélica em que os pássaros voam em volta das uvas pintadas por elas parecerem autênticas. A dialética do filósofo grego, porém, restringe-se à semelhança – uvas pintadas e reais, mas omite as “dessemelhanças”, o que leva o dramaturgo a apresentá-la como orientada “num sentido único” (ET: 162).

Ao discutir a questão de Grusche, de *O círculo de giz caucasiano*, ter ou não direito à criança, Brecht ampliou a discussão, inserindo o ponto de vista da criança, que tem também o direito à melhor mãe. Esse exercício de aplicação dialética, realizado entre o diretor e os atores (ET: 245,246), tinha o objetivo de conscientizar a equipe de trabalho, a fim de que essa conscientização chegasse ao público e lhe despertasse a função revolucionária, que Brecht atribui ao povo.

4.2 O TEATRO DRAMÁTICO DE BRECHT

O pensamento “múltiplo e contrastante” do poeta também abarcou, como não podia deixar de ser, os gêneros literários; desde o início de sua carreira, as peças brechtianas nunca se conformaram em ser dramáticas. A peça que mais se aproxima da concepção “aristotélica” de teatro é *Os fuzis da Senhora Carrar*, escrita em 1937, tendo como assunto a guerra civil espanhola; essa “dramatização” da obra

³⁰⁵ Assunto abordado no primeiro capítulo, tópico *Hegel* e subtópico *A dialética materialista de Marx*.

³⁰⁶ Assunto abordado no primeiro capítulo, tópico *Lukács*.

remete à própria teoria de Brecht, em que citava a possibilidade de se utilizar a catarse para a produção de um efeito rápido, como emergência, à situação em que se encontrava, e na época em que a escreveu. Hitler governava absoluto, tudo caminhava para que a previsão de Heinrich Mann, feita seis anos antes, se cumprisse:

É possível que agora os alemães caiam presa do nacional-socialismo e permitam que ele triunfe, porque mais uma vez ouvem o chamado do abismo. Os alemães ouviram muitas vezes esse chamado. A vitória do nacional-socialismo é possibilitada porque neste país a democracia nunca foi obtida no sangrento campo de batalha. (...) E agora a maioria apela para o Estado, suplicando ajuda. (...) Mas o Estado já abandonou a maioria. (...) Vemos o exército particular de Hitler tratado pelo governo não como inimigo, mas como aliado desejável. (...) se conseguirem estabelecer sua fátua autocracia, em benefício de quem estarão governando? De seus credores, uma série de pessoas que se intitulam 'economia', e que já levaram duas vezes o país à ruína. Eles impeliram o Primeiro *Reich* para a guerra; e o segundo para o nacional-socialismo. (...) O *Reich* dos falsos alemães e dos falsos socialistas sem dúvida se erguerá depois de um banho de sangue, mas isso não é nada em comparação com o sangue que correrá quando ele desabar.³⁰⁷

Não foi fácil, porém, para o dramaturgo, adaptar-se a esse trabalho: "Brecht ficou embaraçado pela supressão dos efeitos épicos, que teriam tornado a tela muito mais ampla e o habilitariam a clarear todos os temas importantes por trás do conflito espanhol"³⁰⁸. Para a apresentação na Suécia, escreveu um prólogo épico, em que o irmão de Carrar, Pedro, responde aos guardas franceses sobre o porquê da revolta:

Ela também perguntou: por que lutar? Não fez isso no final, mas durante longo tempo. E, como ela, outros também fizeram essa pergunta por longo tempo, quase até o fim. E, porque ficaram fazendo essa pergunta por tanto tempo, foram derrotados. Está vendo? E se algum dia você continuar fazendo essa pergunta, também será derrotado.³⁰⁹

A interpretação de Helene Weigel, como protagonista, também deveria

³⁰⁷ EWEN, op. cit., p. 241.

³⁰⁸ Id., Ibid., p. 299.

³⁰⁹ Apud EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 299.

preconizar a épica, mas foi limitada pelo texto. Sendo um marco em sua obra, é importante apontar algumas características que diferencia *Os fuzis da Senhora Carrar* do restante da obra brechtiana e quais os traços incluídos nesse drama que o encaixam na classificação de teatro dramático.

A peça trata da resistência de uma viúva em deixar que seus dois filhos se envolvam na guerra civil espanhola; ela perdera o marido em combates pela democracia e tinha medo de que os rapazes também morressem – acreditava que ficando neutra, nada aconteceria a sua família. O filho, pescador, em obediência à mãe, jogou o barco ao mar e foi trabalhar, sendo o único que exercia a função naquele dia, já que os outros rapazes já haviam ido se apresentar *ao front* – da janela de casa, era vigiado por Carrar. A peça se desenvolve em algumas horas desse dia. O revolucionário Pedro, irmão da viúva, vai visitá-los na intenção de levar para frente de combate as armas do cunhado morto, escondidas pela mulher. Carrar não autoriza o transporte dos fuzis, argumentando sua neutralidade e ódio pela violência. Algum tempo depois, porém, pescadores trazem seu filho morto: o rapaz estava pescando e foi abatido por barcos de Franco: “iam passando por ele e mandaram bala, sem mais nem menos”. A mulher, então, além de ceder os fuzis, resolve se engajar, com o irmão e o filho mais novo, na guerra.

Segundo Szondi³¹⁰, o texto dramático remete a um desligamento de tudo o que não é ele mesmo, como o dramaturgo, espectador, tempo e espaço, contando, ainda, com a chamada “unidade de ação”. *Os fuzis...*, apesar de transmitir a ideologia e o pensamento de Brecht, não o apresenta como autor, e em nenhum momento a peça remete a ele; também os personagens conversam todo o tempo entre si, sem que o espectador seja claramente incluído no texto, e mesmo as falas utilizadas para explicar a situação e defender os revolucionários são espalhadas no decorrer da peça, utilizando mais de um personagem para transmiti-las, em falas

³¹⁰ Assunto tratado no item “A épica no teatro”, neste capítulo.

dramáticas, não narrativas, e somente uma fala épica é encontrada em todo o texto, na cena em que a vizinha, senhora Perez, explica sua situação como mãe após a morte da filha em combate:

A senhora teme é pelos seus filhos, senhora Carrar. As pessoas nem sempre imaginam como é difícil criar os filhos, nos dias de hoje. (*Volta-se um pouco para o operário, a quem não tinha sido apresentada.*) Agora, depois da morte de Inez, não me restam tantos. Dois não foram além dos cinco anos: perdi nos anos da fome de 1898 e 1899. Andrés, eu nem sei onde está: a última carta que mandou foi do Rio de Janeiro, lá na América do Sul. Mariana está em Madri, sempre se queixando; ela nunca foi muito forte. Nós, os velhos, sempre imaginamos que tudo quanto vem depois é mesmo um pouco mais frágil.³¹¹

A narrativa do destino dos filhos garante o único hibridismo dramático-épico do trabalho. O texto está concentrado em três unidades: a de ação, a resistência da senhora Carrar e sua consequência; tempo, um único dia; e lugar, a casa da viúva, preservando as três unidades renascentistas. *Os fuzis da senhora Carrar* foi sendo construída diante do público, tal qual o escudo de Vulcano, citado por Lessing, foi sendo construído dramaticamente diante do leitor.³¹² E apesar da interpretação orientada por Brecht para essa peça preconizar os pontos épicos na apresentação, um fato chamou a atenção para o quanto encenação e texto são interligados: Helene Weigel, interpretando a protagonista, emocionou-se de tal maneira que chegou às lágrimas no palco, o que Brecht criticou:

Weigel, em algumas ocasiões, rompeu em pranto em alguns trechos, totalmente contra a sua vontade, e para prejuízo do espetáculo. (...) Se foi porque a guerra Civil tomara um mau rumo para os oprimidos naquele dia, ou porque por algum outro motivo Weigel estava aborrecida, apareceram lágrimas em seus olhos quando ela proclamou sua condenação do filho, que já fora assassinado. Ela não chorou como uma camponesa, mas como uma atriz diante da camponesa. Vejo nisso um erro, mas não vejo nenhuma de minhas regras infringida.³¹³

Pelo contrário, Brecht deveria ter visto, nesse ato, a ratificação de sua

³¹¹ BRECHT, B. *Teatro completo: Os fuzis da senhora Carrar*. Trad. A. Bulhões. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 41-42.

³¹² Assunto tratado no tópico Lessing, no capítulo *um*.

³¹³ EWEN, op. cit., p. 299.

teoria, em que ator e texto devem atuar juntos para substituir a emoção pela razão. Mas a falta de experiência com textos tão aristotélicos talvez não permitisse que ele vislumbrasse essa possibilidade; desde o início de sua carreira, o hibridismo foi marca de sua produção, e as obras apresentadas no próximo capítulo dão conta do quanto essa característica estava entranhada no dramaturgo.

4.3 RUBRICAS

Relembrando o que é, certamente, a principal característica da Épica – a existência de um narrador, deve-se ter em conta que uma das funções dele é organizar o texto. Num texto dramático (para diferenciar do texto teatral, segundo a nomenclatura de Aguiar e Silva), as rubricas ou didascálias substituem esse narrador (“*narro*”, no latim, significava “*dar a conhecer*”, “*tornar conhecido*”), sem que essa característica – épica – comprometa a dramaticidade do texto, por se tratar de uma escrita, por assim dizer, funcional. Roman Ingarden distingue “as palavras pronunciadas pelos personagens” das “indicações cênicas dadas pelo autor”, como texto primário e secundário de uma peça, respectivamente. E complementa: “Tais indicações, é claro, desaparecem quando a obra é representada em cena; portanto, somente no momento da leitura da peça é que são percebidas e exercem sua função de representação.”³¹⁴

Quando, porém, a rubrica deixa de ser funcional ou de se limitar, na leitura, a uma “função de representação” e se torna texto literário, que classificação essa peça pode ter?

No teatro naturalista, em que essas marcações costumavam ser longas, devido ao caráter ilusionista das peças, as rubricas muitas vezes extrapolam a função regular descritiva e aparecem como textos narrativos ao leitor da peça. Em

³¹⁴ INGARDEN, R. et. al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 3.

Os *tecelões*, de Hauptmann, o autor faz comentários e tira conclusões em muitos desses espaços reservados à indicação cênica. Outro exemplo que vem calhar nesse caso é o da rubrica inicial da peça teatral *Os Físicos*, de Dürrenmatt, em que o autor foge completamente do padrão dramático tradicional quando inicia assim a descrição do cenário:

Local: O salão de uma “Villa” confortável, se bem que algo desleixada, sede do Sanatório Particular “Les Cerisiers”. Os arredores mais próximos: inicialmente, a praia natural de um lago, depois, repleta de construções, que mais tarde formam uma cidade média, quase pequena. O antigo ninho confortável com seu castelo e sua velha cidade foi “embelezado” pelos horríveis prédios das companhias de seguros e vive principalmente de uma modesta universidade com Faculdade Teológica edificada e cursos lingüísticos de verão, tendo ainda escolas técnicas de comércio e de odontologia e mais escolas femininas, uma indústria leve, mal merecendo ser mencionada, ficando assim, fora da engrenagem. Alie-se a isso, um panorama que tranqüiliza os nervos superfluamente, mesmo com suas cadeias de montanhas azuladas, suas encostas humanamente plantadas de florestas e um lago importante, bem como uma grande planura a curta distância, enfumaçada à noite – antigo pântano sombrio – agora atravessado de canais e fértil, uma penitenciária em qualquer lugar e a grande plantação a ela pertencente, de modo a apresentar em toda parte, grupos e grupinhos calados e sombrios de criminosos, que usam a enxada, cavando. Na realidade, a cor local não interfere na representação, tendo sido relatada apenas pelo amor à exatidão, já que nós nunca deixaremos a “Villa” do Hospício (e não é que a palavra foi pronunciada?). Mais precisamente, *nunca deixaremos o Salão, já que decidimos manter rigorosamente as unidades de espaços, de tempo e de ação. A uma ação que se passa entre loucos somente convém a forma clássica*³¹⁵. Mas, vamos ao assunto. No que se refere à “Villa” nela estiveram abrigados todos os pacientes da fundadora da instituição, srta. Dra. h.c.Dr.Méd. Mathilde von Zahnd: aristocratas decadentes, políticos esclerosados – a não ser que ainda estejam governando – milionários débeis, escritores esquizofrênicos, grandes industriais maníaco-depressivos, etc., em suma, toda a espiritualmente complicada elite de meio Ocidente³¹⁶

Dürrenmatt estende por cerca de quatro páginas sua rubrica ou prólogo – ou narrativa, na qual, em poucas linhas, descreve o cenário e personagens principais. E não fica só por aí: após o tão respeitado “FIM”, que subentende o fechamento das cortinas, o autor se permitiu incluir no texto “*Dezesseis apontamentos para ‘Os Físicos’*”, em que compara e difere a função do artista e do

³¹⁵ Grifo meu, a fim de indicar característica metateatral.

³¹⁶ DÜRRENMATT, F. *Os físicos*. Trad. J. Marschner. São Paulo: Brasiliense, 1966.

físico, assim também como suas obras, concluindo com: “16 – O conteúdo da física interessa aos físicos, o seu efeito aos homens”. Segundo Rosenfeld, esse final é a “coisa mais importante da peça”³¹⁷.

O teatro engajado, que tem em Bernard Shaw um representante destacado, e, no Brasil, as peças de Dias Gomes, também oferece vários casos de momentos em que a rubrica deixa de se limitar a seu lado prático para, absorvendo as características literárias, tornar o texto dramático híbrido, apesar dessa característica não poder ser constatada na apresentação. É o autor assumindo as funções de comentador e diretor de cena, muitas vezes, orientando detalhes da apresentação que normalmente seriam tratados no momento da montagem.

Apesar de inexplicadas, as rubricas abrem a hipótese de um novo canal para a introdução da épica no drama, que no lugar de influir na apresentação, radicalize o desejo dos simbolistas e românticos com suas peças para serem lidas e busque, como teatro ideal, o não apresentável. Devaneio? A peça teatral *Merlin ou a terra deserta*, de Tankred Dorst³¹⁸, em que narrativa e diálogos misturados durante toda a peça impossibilitam uma apresentação do texto na íntegra, já é um exemplo de possibilidade dessa idéia.

Antes de começar a peça, a lista dos mais de setenta personagens já a difere de um drama tradicional, sendo que essa relação, normalmente composta apenas de nomes, vem acompanhada da descrição de alguns:

Cristo, anjos, espíritos
(...)
Rei Artur
Rainha Ginevra

³¹⁷ ROSENFELD, A. *O teatro moderno...*, p.168

³¹⁸ “escrita em 1978 para ser representada num mercado de peixe desativado junto ao porto de Hamburgo, na Alemanha. A versão de Dorst fala do mago Merlim, filho do Diabo, à volta do qual se desenrolam todas as outras histórias. O espetáculo revisita a lenda de Camelot, segundo a qual o Rei Artur e os Cavaleiros da Tabula (sic) Redonda se aventuraram na busca do Santo Graal” (http://195.23.65.13/porto2001/calendarios/junho/30_jun.html). É preciso, porém, uma séria revisão do texto para torná-lo ‘apresentável’.

Sir Mordred, filho bastardo do Rei Artur, e seus quatro meio irmãos: o corajoso e radiante Sir Gawain, o invejoso Sir Agrawain, o apático Sir Gaheris, Sir Gareth, a criança.
 Sua velha mãe Morgause, que ainda tem amantes
 (...)

 O escritor americano Mark Twain
 (...)

 Percival
 Sua mãe Dolorosa, que enlouqueceu de dor e ódio
 (...) ³¹⁹

Nem sempre a descrição corresponde à verdade no texto; por exemplo, Dolorosa morre silenciosamente, não enlouquece de “*dor e ódio*”. Em alguns momentos da peça, pessoas supostamente do público participam da história, mas não estão incluídas nessa longa relação. A lista de personagens é seguida por um prólogo e noventa e seis cenas ou capítulos titulados e, às vezes, totalmente narrativos. Se em *Ulisses*, de James Joyce, a classificação de romance tropeça em um hibridismo intenso, *Merlin ou a terra deserta* apresenta essa dificuldade ao ser chamado de drama, já que não existe um nome específico para designar tal mistura: não só no enredo, que une, a Merlin e aos cavaleiros da Távola redonda, Mark Twain, Tristão e Isolda, John Lennon e Yoko Ono e um palhaço dos dias atuais, mas também e principalmente na forma. Cerca de quarenta por cento da obra são textos narrativos, incluídos entre os diálogos e, que utilizam, muitas vezes, uma linguagem de rubrica, como no caso do assassinato de Sir Ither:

(Percival levanta do chão um pedaço de pau e corre atrás de Sir Ither. Alcança-o, salta em suas costas, enfia-lhe o pau embaixo da viseira, num olho, depois no outro. Dois jatos de sangue brotam debaixo da viseira. O escudeiro foge correndo Sir Ither vira-se parcialmente, fica imóvel, braços meio erguidos, como se estivesse surpreso. No momento da morte o homem de ferro torna-se humano. (...) Percival agacha-se ao lado dele, enfiando o pau em vários pontos da armadura. Quer pegá-la para si, não sabe como vai abri-la e retirar do outro (...) Por fim começa a arrancar, com a faca, aos pedaços, a carne de dentro da armadura, como se faz com a carne de uma lagosta que é retirada da casca entreaberta) ³²⁰

Excetuando o comentário de que “no momento da morte o homem de ferro

³¹⁹ DORST, T. *Merlin ou a terra deserta*. Trad. L. Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

³²⁰ Id., *Ibid.*, p. 73.

torna-se humano”, o texto parece uma rubrica normal, apesar da dificuldade na realização da cena – menos complicada do que a de dois dragões lutando e destruindo uma muralha, proposta anteriormente. Essa rubrica é, porém, sucedida por um diálogo entre o rei Artur e Merlin e a descrição de uma festa, certamente no palácio, que é interrompida pela chegada do escudeiro de Sir Ither, quando o texto assume forma de narrativa literária. Ele chega

correndo e gritando: – Ele matou Sir Ither! (...) – Alguns dos pares imobilizam-se, é cada vez maior o número de casais parados. O delicado desenho formado pelos bailarinos desfaz-se. Os primeiros saem correndo, outros vão atrás. (...) Uma longa fila de cavaleiros e damas move-se pelas galerias, subindo e descendo: sobre o campo nevoento e o prado, dirigindo-se para a beira da floresta, onde, no campo lavrado, Percival se ajoelha ao lado do cadáver de Sir Ither, arrancando de dentro da armadura, aos pedaços, a carne sanguinolenta. Percival puxa e rasga com os dentes, como uma fera. Madrugada, antes do nascer do sol. Tudo muito quieto, apenas se ouve Percival ofegando de esforço, ouve-se o retinir dos pedaços de ferro da armadura, ouve-se o barulho de quem quebra, morde, rasga, com avidez e raiva. Damas e Cavaleiros parados, hirtos, incrédulos, mudos de horror, num semicírculo em torno de Percival (...) ³²¹

Apesar, porém, dessa invasão épica em todo o texto, o autor o considera, na peça, o texto como teatro, como na fala de Merlin, misturada à do espectador, para o público, que contém características do teatro épico e da épica dos livros:

O senhor do público, que agora se levanta e sobe ao palco, é um cético. Naturalmente sabe que está sentado num teatro como espectador e que tudo o que acontece no palco, e na sala, é mera aparência. Portanto, avança até a frente do palco. Mas, no palco, acabou se tornando mera personagem de teatro para os outros espectadores. Vira-se para eles, e diz: - Eu não acredito em nada! – Os espectadores riem. – Mas então, o que é real? – ou nossas ruas e automóveis e escritórios são reais – diz ele – ou é real esta cadeira aparentemente perigosa. Se a cadeira for real – não, não pode ser, porque nesse caso nossos automóveis, e escritórios, e televisões, seriam meras ilusões. Portanto, em nome das coisas que nos rodeiam diariamente, vou me sentar nesta cadeira. Ele se senta – Merlin não o consegue deter – na cadeira perigosa. Levanta-se uma labareda, ele desaparece. ³²²

Uma análise de signo teatral dentro do palco, mesclada a ilusionismo, em um trecho com parágrafo e formato narrativos. A apresentação dessa peça difere

³²¹ Id., Ibid., p. 74.

³²² Id., Ibid., p. 60.

radicalmente do texto dramático – é o drama dissociado do espetáculo.

Assim, fora dos palcos, com uma narração que suplante completamente a ação, a “crise do drama”, conforme denominou Szondi, terá chegado ao fim. Nesse caso, então, voltar-se-ia às raízes, com o teatro lírico egípcio, teatro épico oriental e a mistura de gêneros que foi o teatro grego. Ou se buscaria uma forma genuinamente dramática. Ou, a exemplo de Brecht, tentar-se-ia uma síntese, incluindo Brecht, Teatro do Absurdo, Dorst e seus sucessores, a fim de se criar um novo gênero para o espetáculo.

5 LÍRICO E ÉPICO COMO FATORES DE UM TEATRO DE TRANSFORMAÇÃO

O trabalho de Brecht é comumente dividido em três fases: a primeira, do jovem influenciado pelo expressionismo e lirismo da época; a segunda, das épicas peças didáticas e óperas-épicas populares, e o terceiro, do período do exílio, em que *O círculo de giz caucasiano* disputa a glória de obra-prima com *Mãe Coragem, Galileu* ou *Senhor Puntila e seu criado Matti*. Com exceção da dramática *Os fuzis da Senhora Carrar*³²⁵, peças como *Baal*, a primeira de sua fase adulta³²⁶, *A mãe*, adaptação do romance de Gorki que marcou sua segunda fase, e *O círculo de giz caucasiano* são exemplos de um autor que no início de sua carreira tinha uma predominância lírica, substituída pela épica, sob a qual manteve seu trabalho e estudos durante anos e que, no final, optou pela utilização do hibridismo dramático épico lírico.

A caminhada literária de Brecht, unida à história de seu país e a sua vida pessoal, conduziram-no à maturidade também na associação entre os gêneros, que, muito mais do que aspectos formais, representaram, em sua obra, ferramentas para a formação de um teatro dialético, voltado ao questionamento e à racionalização.

Muitos autores falam a respeito de linguagem e estilo brechtianos, apontando-os como consequência da insatisfação do bávaro por seu trabalho, o que se confirma pelas inúmeras adaptações que realizou, em sua própria obra, até a morte. Ele apostou na diversificação, variedade, como um pregador que faz de tudo

³²⁵ Vide o tópico *Literatura dramática de Brecht*, no capítulo anterior.

³²⁶ Em 1913, Brecht escreveu *Die Bibel (A Bíblia)*, peça curta, de um ato, sobre o drama de uma menina durante as guerras entre protestantes e católicos.

“para alcançar alguns”³²⁷, o que, para Willet, foi o principal fator de seu sucesso:

A verdadeira essência do que ele escreveu reside na contínua variedade de recursos e invenções com que procederia à combinação de seus métodos. Paródia (freqüentemente de Goethe – um escritor que era radicalmente o contrário de Brecht), verso branco pseudo-shakesperiano, hexâmetros clássicos, dísticos rimados e pantomímicos, prólogos e epílogos formais, antigas e novas canções populares, tudo estava à sua ordem para ser vertido numa peça, sempre que fosse preciso.³²⁸

Diversificação que se estendeu à temática. Escreveu poemas, romance (concluiu apenas o *Romance dos Três Vinténs*), crônicas, diários, contos, filmes e cerca de cinquenta peças. Brecht adaptou sua linguagem ao mundo no qual pretendia atuar e divertir. Não mais um mundo crédulo, e sim, “filhos de uma época científica”, para quem, já no seu tempo, o interesse era múltiplo e contrastante. Por isso suas peças foram múltiplas e contrastantes. Bentley acredita que o “segredo da sua importância sem igual no teatro dos nossos dias”³²⁹ seja conseguir combinar poderes, como a audácia e o controle. Ele se sentia limitado por só conseguir anotar “cenas que ocorrem entre seres humanos”, mas essas anotações eram abrangentes:

Uma coisa espanta, com efeito. O campo temático das peças de Brecht ou de suas adaptações é muito largamente expandido. Antigüidade grega e romana com *Antígona* e *Coriolano*; história romana com *Lucullus*; *Eduardo II da Inglaterra*; *Mãe Coragem* e *Galileu*; a ‘miséria alemã’ ao fim do século XVIII com o preceptor Löffler; uma China de papelão e um Cáucaso fictício; a Comuna de Paris e, servindo três vezes de base à obra – a história de Santa Joana (D’arc); a Guerra da Independência americana na adaptação da peça *Tambores e Trombetas* e a guerra civil espanhola em *Os fuzis da Senhora Carrar*.³³⁰

Essa abrangência é comentada pelo autor:

Estas peças divergem entre si à maneira dos astros do novo universo da física, como se ali também não sei que núcleo da arte dramática tivesse explodido. Isto posto, a teoria que

³²⁷ Expressão utilizada pelo apóstolo Paulo em I Coríntios cap.9 vers. 22: “(...) Fiz-me tudo para com todos, para por todos os meios chegar a salvar alguns.”

³²⁸ WILLET, op. cit. p. 126.

³²⁹ BENTLEY, *O Teatro Engajado...*, p. 83.

³³⁰ Apud PASTA JUNIOR, A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.

as sustenta ou que delas se pode deduzir é, por seu lado, muito precisamente definida em relação a outras teorias. Talvez não se deva tampouco esquecer que o tempo fusiona as diferentes obras de um poeta; se não, como os *Bandoleiros*, *A noiva de Messina*, *Tell*, ou *Ifigênia*, *Fausto*, *Clavigo* poderiam acomodar-se umas junto com as outras? (DT: 187,188)

Ignorando a fusão, peças escritas num período de trinta anos: *Baal*, em 1918 e *O círculo de giz caucasiano*, 1945, servirão para apontar a evolução de Brecht, sob a perspectiva do hibridismo de gêneros literários. Essa análise procura exemplificar que o autor utilizou teorias de diferentes épocas para colaborar com sua busca maior: levar para os palcos as controvérsias, discussões, ou, como ele preferia, a dialética, que regeu a arte e a vida desse autor de resistência.

5.1 A estética de *Baal*³³¹ e a lírica da primeira fase

A Alemanha do início do século XX era um país com um governo competente, que dirigia de forma organizada a rica nação, e cujo líder, para o povo, havia sido escolhido por Deus.³³² Sem pensar numa população não politizada, apesar de Goethe, Kant, Nietzsche e Marx, fica difícil conceber que a Guerra foi aceita por discursos do Imperador Guilherme II do tipo: “O Senhor nosso Deus não teria esmerado tanto com nossa Pátria Alemã se não tivesse reservado para nós coisas ainda maiores” ou “Lembrem que o povo alemão é escolhido por Deus. Desceu sobre mim, o imperador alemão, o espírito de Deus. Eu sou a sua arma, sua espada e o seu vice-regente”³³³.

Em junho de 1914, um nacionalista sérvio matou o arquiduque austríaco

³³¹ “Por sua própria natureza, a lírica de Brecht sempre foi muito mais difícil de se traduzir do que sua prosa” (BERLAU, R. *Lai-tu, a amiga de Brecht*. Trad. M. Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 33). Por esse motivo, os poemas e as inclusões líricas serão mantidos no alemão, com a tradução no rodapé.

³³² Ver EWEN, F. op.cit., Cap.1.

³³³ Apud ECKARDT, Wolf von & GILMAN, Sander L., *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum da Alemanha dos anos 20*. Trad. A. Lisovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

Francisco Ferdinando, na Bósnia; em julho, Guilherme II declarou guerra à Rússia, iniciando o que veio a ser a Primeira Guerra Mundial.

Quatro anos, três meses e dez dias depois, Guilherme II, refugiado na Holanda, abdica do trono, Friedrich Ebert se torna chanceler e é iniciada a República de Weimar.

Wolf von Eckardt e Sander L Gilman³³⁴ relatam o panorama da Alemanha do pós-guerra até a ascensão de Hitler: os problemas nacionais que regiam as escolhas individuais. Esse período, em que o país optou pela democracia nunca experimentada, foi chamado de República de Weimar e iniciou com uma revolta.

Apesar das palavras de Lênin: “Nunca haverá Revolução na Alemanha porque os alemães só tomariam de assalto uma estação ferroviária após terem comprado os bilhetes”³³⁵, em 1918, os “espartaquistas”, extrema esquerda alemã, governada por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, movimentaram o país sob a imposição: “*todo poder aos conselhos de trabalhadores e soldados*”. Em janeiro de 1919, os líderes revolucionários foram assassinados pelos “*Libertadores de Berlim*”, e o movimento, abafado.

A guerra deixou, à Alemanha, terríveis dívidas e um país destruído; a fome e miséria generalizada atingiam a população outrora próspera: uma cena grotesca é a de um cavalo, morto nas ruas de Berlim, que foi estripado e dividido entre os famintos do povo.

Nesse contexto nasceu *Baal*, uma peça em que predominam as características líricas.

Em 1916, Brecht se mudou para Munique e ingressou na faculdade de Medicina; em 1917, foi convocado como enfermeiro de guerra. No ano seguinte, participou da Revolução em Munique - Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo foram

³³⁴ Id.

³³⁵ Id.

nomes sempre lembrados e reverenciados por ele; no mesmo ano, procurou o já conceituado escritor e autor de peças³³⁶, Leon Feuchtwanger, para quem mostrou *Tambores da Noite*, seu primeiro trabalho a ser montado com sucesso: *Baal* já havia sido escrita, no mesmo ano, mas só estreou em 1923.

A estréia de *Baal* coincidiu com o ano em que Hitler tentou assumir o poder, num golpe que o levou à cadeia; na sua lista de inimigos do Estado, Brecht aparecia em quinto lugar, por causa do poema *Balada do Soldado Morto*. Este e outros poemas da época apontam para um autor que já combinava os diferentes gêneros literários em suas composições: o Brecht da adolescência e primeiros anos de juventude se destacava por criações em que a lírica e a épica se mesclavam, misturadas à ironia e ao sarcasmo que o levaram às polêmicas criações do restante de sua vida.

A *balada do soldado morto* é um poema pacifista escrito em plena Primeira Guerra. Como faltavam soldados ao exército do Império Alemão, decide-se desenterrar um que morrera, vesti-lo com um novo uniforme e arranjá-lo para que passasse no exame médico e fosse mandado de volta ao *front*. Sob os aplausos do clero e dos representantes do grande capital, o defunto é enviado ao campo de batalha para morrer mais uma morte de herói:

(...)
Deitaram-lhe um conhaque goela abaixo
Para dar ao corpo podre alguma vida;
Dois fortes enfermeiros agarraram os seus braços
E sua esposa, meio despida.

Porque o corpo podre fedia
Na frente um padre pulava
E sacudindo sobre ele muito incenso
O fedor da morte disfarçava
(...)

A linguagem sinestésica com palavras que evocam o grotesco, ao estilo

³³⁶ Uso esse termo para diferenciar de “*Dramaturg*”, que usarei, seguindo o seu uso no alemão, que é o de um ajudante de diretor.

baudelairiano, marcou sua primeira fase e são também encontradas em sua primeira peça.

Baal trata de um poeta talentoso, alcoólatra, que seduzia homens e mulheres e, em sua obra, fundia vida e literatura. Apaixonou-se por outro poeta, a quem matou, e por isso teve que fugir. Morreu abandonado numa cabana de lenhadores. Apesar de curto em comparação à sinopse apresentada de *Os fuzis da senhora Carrar*, este resumo traduz o que se pode narrar de *Baal*, até mesmo porquê, sendo lírico, a ação não é o seu foco, nem tampouco a narração, o que garantiria uma síntese mais representativa do original. Essa característica do lírico de não se deixar manipular foi observada por Staiger quando salientou que, na lírica, a compreensão “não é fácil nem difícil, mas é algo que se dá por si ou não se dá de modo algum.”³³⁷ É como um bloco de que se pode tirar algumas partes ou tomá-lo por inteiro, mas nunca fundi-lo e moldá-lo.

“Es erzählt keine Geschichte – es ist reine Lyrik”³³⁸. A afirmação sobre *Baal*, feita cinquenta e dois anos após a criação da peça brechtiana, é a primeira impressão que se tem da obra: são vinte e cinco quadros, independentes, tendo como único elo o personagem principal, bem ao estilo de *Woyzeck*. É chamada pelo autor de “dramatische Biographie”, que, como a peça de Büchner, “behandelt das Leben eines Mannes, der wirklich gelebt hat”³³⁹ O que a diferencia de *Woyzeck* é que, no lugar de narrar a história de Baal, Brecht escreve uma sequência de poemas, introspectivos, na maior parte das vezes, mesclados com as falas e inseridos nelas, que, retomando Rosenfeld³⁴⁰, criam um drama lírico.

³³⁷ STAIGER, E. *op.cit.*, p. 50.

³³⁸ “*Não apresenta nenhuma história, é lírica pura*”. Tradução minha. PRESLER, E. In: *alles was Brecht ist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p. 18.

³³⁹ “*biografia dramática*” e “*trata da vida de um homem que realmente existiu*”. Tradução minha. BRECHT, B. *Alles was Brecht ist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p. 15.

³⁴⁰ Assunto tratado no início do capítulo 2.

A poeticidade do texto é observada desde o personagem principal. Baal não evolui na história; do começo ao fim, ele se move entre o grotesco e o sarcástico ou entre o furioso e o inerte criando, nessa dança, a musicalidade de compasso binário ou versos dissílabos. Nessa primeira peça, Brecht classifica como instintiva a distância criada entre o público e os “efeitos (de tipo poético e filosófico)”³⁴¹, que levaria o espectador a não “encarnar o papel do herói”³⁴². O fato do protagonista não ser um herói dramático, mas lírico, é fundamental para a explicação do fato.

Baal foi escrita em 1918, quando o Expressionismo imperava nas artes alemãs. Seu autor nunca se declarou expressionista, ao contrário, algumas de suas manifestações supõem uma certa discordância com o idealismo dessa estética, como a opinião sobre o jornal de Toller, um dos maiores expoentes do Expressionismo: “Homem visto como objeto, proclamação, e não como homem. Homem abstrato”³⁴³, ou uma declaração bem posterior, inserida em seus escritos teóricos, em que, apesar de admitir a importância do movimento para a arte teatral, critica: “A arte se revoltava contra a vida; para o expressionismo, o mundo não mais existia senão como a visão de uma estranha ruína, a criação monstruosa de almas angustiadas. Se enriqueceu de maneira tão forte os meios de expressão do teatro e forneceu recursos estéticos ainda inexplorados, o expressionismo se mostrou totalmente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da prática humana.”³⁴⁴

Conforme a postura apresentada por Augusto Boal com relação ao romantismo, que analisou como “reação contra o mundo burguês, porém, apenas

³⁴¹ BRECHT, B. *Diários de Brecht*: diários de 1920 a 1922, anotações autobiográficas de 1920 a 1954..., p.136.

³⁴² Idem.

³⁴³ Apud EWEN, F. *Bertolt Brecht. Sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 78.

³⁴⁴ PEIXOTO, F. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ José Álvaro, 1974. p. 32.

contra o que ele tem de exterior”³⁴⁵, o expressionismo para Brecht mostrou-se como uma corrente sem resultados para a sociedade.

Até que ponto essa estética influenciou a primeira peça brechtiana, principalmente no tom lírico da obra, é relevante neste estudo, pois o Expressionismo é chamado de “*autobiografia da alma*”³⁴⁶, epíteto ideal para uma corrente dominada pelo lirismo.

Paolo Chiarini afirma que, apesar de aproveitar alguns “expedientes de trabalho” da “técnica dramática”, e “recursos de estilo (...) além de alguns temas canônicos”, Brecht só tinha, do Expressionismo, a amizade com Arnolt Bronnen: “por muito tempo os dois nomes foram citados sempre juntos, como exemplo extremo de anarquismo artístico e intelectual, como os ‘enfants terribles’ da literatura alemã”³⁴⁷, mas seus textos não eram afins. Ewen também considera que o dramaturgo alemão não fazia parte dessa corrente, mas admite que se relaciona com ela “em vários aspectos”³⁴⁸. Bornheim acentua que o Brecht não aderiu ao estética, e, apesar de não considerar errada a inclusão de Baal nessa corrente, acha que é ir “longe demais”³⁴⁹ chamá-la de expressionista. Admite que Baal é um personagem lírico e que “é precisamente essa dimensão lírica que é ressaltada pela poesia de Brecht da época”³⁵⁰, o que reitera a opinião de Peixoto de que, “nessa época, Brecht é mais poeta que dramaturgo”³⁵¹, mas é justamente na poesia dessa

³⁴⁵ BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. p. 96-97.

³⁴⁶ EWEN, F. *op. cit.*, p. 62.

³⁴⁷ CHIARINI, P. *Bertolt Brecht*. Trad. F. de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 10.

³⁴⁸ EWEN, F. *op. cit.*, p. 63.

³⁴⁹ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 50.

³⁵⁰ Id., *Ibid.*, p. 51.

³⁵¹ PEIXOTO, F. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ José Álvaro, 1974. p. 36.

peça, ou, conforme a definição de Ewen, “união de poemas distintos transformados em salmo dramático”³⁵², que se encontram marcas expressionistas.

Como, por exemplo, a identificação com o niilismo, que Bornheim aponta como presente no Expressionismo, e que se pode ligar à deslocada fala de Gougou para Ekart: “Das Schönste ist das Nichts”³⁵³ (B1: 123). Também a “veia intimista, que amiúde se deixa ligar à nostalgia da vida integrada à natureza”³⁵⁴, que os expressionistas exploraram em todos os momentos de sua existência e é recorrente em *Baal*. Uma fala como: “Wenn man nachts im Gras liegt, ausgebreitet, merkt man mit den Knochen, daß die Erde eine Kugel ist und daß wir fliegen und daß es auf dem Stern Tiere gibt, die seine Pflanzen auffressen”³⁵⁵ (B: 10)

É uma amostra da poeticidade no conteúdo e na forma, com a exploração dos sons nasais em wenn man nachts im merkt man mit den Knochen und fliegen und dem Stern seine Pflanzen auffressen, e oclusivos surdos e sonoros em nachts Gras liegt ausgebreitet merkt mit den Knochen daß die Erde Kugel ist und fliegen dem Stern Tiere gibt Pflanzen, que alternam a preguiça e a força do protagonista marginal. O amor de *Baal* pelo metafórico céu “*jovem, belo, nu*”³⁵⁶ desde que nasceu até a morte, também faz parte dessa característica de integração entre a natureza e

³⁵² EWEN, F. *op. cit.*, p. 81.

³⁵³ “A coisa mais bonita é o Nada”. Os textos de Baal foram retirados de BRECHT, B., *Gesammelte Werke – Baal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, e de BRECHT, B., *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Baal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Berlin und Weimar: Aufbau, 1989. As referências do texto em alemão aparecerão ao lado da citação, marcado como (B: e o número da página), na edição de 1977, e (B1: e o número da página), para a edição de 1989. As traduções que não tiverem referência, serão de, de BRECHT, B., *Teatro Completo: Baal*. Trad. M. Aurelio e W. Bolle. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Eu traduzi o texto somente nos casos em que a tradução se distanciou demais do original para a exemplificação que se faria necessária.

³⁵⁴ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 24.

³⁵⁵ “Quando à noite estamos deitados na relva, completamente estendidos, sentimos com os ossos que a terra é redonda, que estamos voando e que nesta estrela há animais que devoram suas plantas”.

³⁵⁶ BRECHT, *Teatro Completo: Baal...*, p. 17-18.

o homem. O céu tem adjetivos humanos, enquanto os homens apresentam qualidades animais, numa fusão de humanidade e natureza.

Bornheim admite ainda outro ponto de ligação entre a peça e o Expressionismo:

(...) deve-se dizer que, fundamentalmente, o Baal deixa-se determinar pelo drama-monólogo que tão bem define o movimento. Observe-se, enfim, o emprego que Brecht faz, ao longo do espetáculo, de canções, e nisso, longe de qualquer ligação com aquilo que mais tarde será o teatro épico, Brecht aceita o modismo introduzido por Wedekind e outros artistas, bem aquém de qualquer tipo de consciência crítica: a canção apenas confirma o que se ouve no Grande Coral, sobre Baal, no início do espetáculo, que põe em evidência o caráter basicamente lírico do personagem.³⁵⁷

Aliás, não é difícil associar o marginal Baal à expressionista Lulu, personagem das peças de Wedekind. Mas sua ligação maior se faz com outro personagem, de um autor bem menos simpático a Brecht: *O solitário*, de Hanns Johst.

O jovem Brecht não gostava de Johst e apostou com seu amigo Gorge, George Pfanzelt, a quem dedica a peça e um dos poemas que nela contém, que faria algo melhor que *O solitário*, que considerava romantizada, apesar de se tratar de uma peça expressionista. O texto deveria ser feito em quatro dias. Aproveitando alguns personagens, relacionamentos e características do poeta Christian Grabbe, de Johst, criou o seu solitário poeta Baal, menos romântico e mais grotesco, que sobrepujou o original e toda sua corrente literária. Por isso, Ewen utiliza o termo paródia, e Bornheim, crítica, para definir o relacionamento entre *Baal* e o

³⁵⁷ BORNHEIM, Brecht, *a estética no teatro...*, p. 53. Ao comentar a música em suas primeiras peças, Brecht explicou que ela tinha a função de suavizar o drama, tornando-o mais elegante, ciente de que as músicas agiam como diferencial da arte da época, resgatando o que chamou de 'teatro poético'. Apesar, portanto, desta análise tratar as canções de Baal da mesma forma que o restante do texto, isto é, como literatura dramática, hibridamente lírica, esse fato deve ser ressaltado por demonstrar que o dramaturgo alemão já tinha consciência de pontos em que sua obra diferia das demais.

Expressionismo de Johst. O que não quer dizer que a “cultura expressionista”³⁵⁸ que se impõe na peça seja fruto apenas de sátira. Além das características já apontadas, a forma também é fruto das tendências da época: “Do ponto de vista formal não há dúvida: *Baal* inscreve-se em todos os seus aspectos na tradição expressionista. Talvez por imaturidade dramatúrgica, e amparado pela prática expressionista, os personagens não chegam a ser desenvolvidos (mas até que ponto esse procedimento é simplesmente formal, e não afeta o conteúdo?)”³⁵⁹

O texto denuncia ainda outros pontos omitidos pelos estudiosos citados, como a crise de gerações, em que o pai ocupa papel de vilão; em *Baal*, quando o Johannes cita que o sexo era proibido pelas leis e pelos pais, o protagonista retruca: “Deine Eltern (er langt nach der Gitarre) das sind verflossene Menschen. Wie wollen sie den Mund auftun, in dem du verfaulte Zähne siehst, gegen die Liebe, an der jeder sterben kann?”³⁶⁰ (B1: 90), apresentando a incoerência de tais atitudes, numa crítica à autoridade paterna.

A concepção expressionista da recriação do objeto, responsável pelo deformado que caracterizou essa corrente, também é forte na peça. O artista tinha o poder de recriar, conforme o anúncio de Theodor Däubler: “Nosso tempo tem um grande projeto: uma nova explosão da alma! O Eu cria o mundo!”³⁶¹ Em uma fala, Baal levanta, vai à janela, fala do ar da manhã, compara-o à inutilidade das formigas e resolve: “Ich will Sommer schaffen!”³⁶² (B1: 34) ou “Ich bin heut sowieso schon

³⁵⁸ Expressão utilizada por Chiarini para definir a influência que o meio expressionista exerceu sobre o dramaturgo (CHIARINI, P. *Bertolt Brecht*. Trad. F. de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 14.).

³⁵⁹ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 52.

³⁶⁰ “Seus pais (pegando o violão) são pessoas decrepitas. Como que essas pessoas querem abrir a boca, cheia de dentes podres, contra o amor, de que qualquer um pode morrer?”

³⁶¹ Apud EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 60.

³⁶² “Vou criar o verão”. Tradução minha.

verflucht faul (Er wirft Papier auf den Tisch, setzt sich davor). Ich mache einen neuen Adam (Entwirft große Initialen auf dem Papier) Ich versuche es mit dem inneren Menschen”³⁶³ (B1: 101). Criação grotesca desse deus profano – responde à pergunta “Vocês acreditam em Deus?” com “Ich glaubte immer an mich. Aber man kann Atheist werden”³⁶⁴ (B1: 122). Baal leva a jovem Johanna ao suicídio por afogamento e compõe para seu cadáver:

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wunderschön
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward
Kühl die Fische schwammen an ihren Bein:
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben
Aber früh ward er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah, es, sehr langsam, daß Gott sie allmählich vergaß:
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.³⁶⁵ (B: 52,53)

E é nesse texto que outra influência lírica se revela: em *Uma carniça*, de Baudelaire, são encontrados traços comuns com o poema acima:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier, une charogne infâme

³⁶³ “Hoje estou morrendo de preguiça. (Atira papel sobre a mesa e senta-se) vou criar um novo Adão. (Traça grandes letras no papel) Experimento o homem interior (...)”

³⁶⁴ “Sempre acreditei em mim. Mas podemos nos tornar ateus”.

³⁶⁵ “Quando a moça lentamente se afogou/ E foi descendo para outros rios maiores/ Como um milagre o céu resplandeceu/ Como se fosse amparar o seu cadáver. // As algas enroscando-se no seu corpo/ Que pouco a pouco se tornou pesada/ Frios os peixes entre suas pernas/ Tornando-se ainda mais lenta sua última viagem.// À noite, o céu escureceu como fumaça/ Escondendo a pálida luz das estrelas/ Mas logo amanheceu para que ela/ Também tivesse agora manhãs e tardes. // Quando na água seu pálido corpo apodrecia/ Lentamente, Deus foi se esquecendo dela: / O rosto e depois os cabelos e as mãos. / Uma carcaça sobre tantas carcaças no rio.”

Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

(...)

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

(...)

Oui! Telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses
Moisir parmi les ossements.

Alors, o ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!³⁶⁶

Os traços comuns vão desde a forma dos versos e as rimas (ABAB) até a concentração de imagens, característica de Baudelaire: “Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação, e por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos”³⁶⁷, utilizada por Brecht, que em seu poema dá às palavras o poder da pintura. As “algas” e “peixes” do mar brechtiano, assim, como o “doce estio” da manhã baudelairiana dão forma aos substantivos, como as cores de um quadro desenhado com palavras. Uma característica foi, porém, explorada com

³⁶⁶ Recorda o objeto vil que vimos, numa quieta,/Linda manhã de doce estio:/ Na curva de um caminho uma carniça abjeta/Sobre um leito pedrento e frio,/ / As pernas para o ar, como uma mulher lasciva, / Entre letais transpirações, / Abria de maneira lânguida e ostensiva / Seu ventre a estuar de exalações // (...) // Zumbiam moscas sobre esse pútrido ventre, / De onde em bandos negros e esquivos / Larvas se escoavam como um grosso líquido entre / Esses trapos de carne, vivos. // (...) // Sim! Tal serás um dia, ó tu, toda graciosa, / Quando, ungida e sacramentada, / Tu fores sob a relva e a floração viçosa / Mofar junto a qualquer ossada. // Dize então, ó beleza! Aos vermes roedores / Que de beijos te comerão, / Que eu guardo a forma e a essência ideal dos meus amores / Em plena decomposição (Trad. Guilherme de Almeida.)

³⁶⁷ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 43.

mestria, em comparação aos exemplos que a corrente de Toller e Bronnen apresentou.

O expressionismo explorou o feio e o grotesco de várias maneiras; Gottfried Benn se esbaldou em temas e termos pútridos, fétidos e doentes: *Apendicite*, em que descreve uma cirurgia de retirada do órgão e *Homem e mulher visitam o pavilhão dos cancerosos*, em que esses doentes são expostos ao leitor, são apenas exemplos. Os poemas transcritos acima, porém, contam com um detalhe que, se por um lado os une, por outro, afasta-os da produção expressionista e aproximam Brecht diretamente à lírica do simbolismo francês: a beleza do grotesco.

Existe admiração, paixão talvez, pelo corpo que se decompõe na água, assim como, no primeiro poema, a carniça remete o eu lírico à “forma e a essência ideal” do belo. Essa característica apresentada por Baudelaire teve em Rimbaud seu aperfeiçoador, com suas “moscas reluzentes” dos “acres lodaçais”³⁶⁸, piolhos mortos entre as unhas das irmãs³⁶⁹, ou sua Vênus Anadiômene, “estranhamente horrível” que apresenta “Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus”³⁷⁰. Aliás, “bela horrorosamente” (“belle hideusement”) é a antítese em que se sustém essa característica lírica utilizada pelos autores simbolistas e pelo poeta Baal em seu poema: o belo e o feio se fundindo em uma nova concepção de beleza.

Não é à toa que Rimbaud era um dos autores favoritos do dramaturgo alemão³⁷¹, e seu poema *Le bateau ivre*, o mais famoso em língua alemã após sua

³⁶⁸ Do poema *Vogais*, de *Rimbaud livre* (Trad. Augusto de Campos).

³⁶⁹ Do poema *As catadeiras de piolhos*.

³⁷⁰ Tradução de Augusto de Campos (de *Rimbaud livre*).

³⁷¹ “Leio e releio o tomo de Rimbaud e tomo algumas coisas emprestadas. Como tudo isso é incandescente.” BRECHT, B. *Diários de Brecht*: diários de 1920 a 1922, anotações autobiográficas de 1920 a 1954..., p.116.

tradução por K. L. Ammer, em 1907. Ewen é um dos autores que, inclusive, considera o relacionamento homossexual entre Rimbaud e Verlaine o propulsor do romance, na peça, entre Baal e Eckart³⁷²; ele aponta que “a linguagem da peça de Brecht muitas vezes se assemelha à de ‘Iluminações’ e ‘Uma estação no inferno’, de Rimbaud”³⁷³. Para Bornheim, é Baal, como personagem, que se “aproxima muito de Rimbaud”³⁷⁴, cuja biografia aponta como alguém impulsivo e antagônico. Na peça, está sugerida uma aparência física entre o protagonista e Verlaine³⁷⁵.

Outra influência rimbaudiana refere-se à característica apontada por Friedrich: “A própria poesia de Rimbaud é desumanizada. Não falando a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu”³⁷⁶, constantemente encontrada no texto de Brecht, como por exemplo, na hora da morte, Baal exclama: “Eins zwei drei vier fünf sechs. Das hilft nichts. (Stille) Mama! Eckart soll weggehen, der Himmel ist auch so verflucht nah da, zum Greifen, es ist alles wieder tropfnaß. (...) Man erstickt hier ja. Draußen muß es hell sein. Ich will hinaus (...) Ich bin keine Ratte. Es muß draußen hell. Lieber Baal (...)”³⁷⁷ (B1: 137) É a definição de “prece

³⁷² EWEN, F. *op. cit.*, p. 83.

³⁷³ Id.

³⁷⁴ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 51.

³⁷⁵ No segundo quadro, “Sala de jantar”, Baal é comparado a Walt Whitman (*morto em 1892, foi um dos maiores poetas da América e considerado um bardo a serviço da democracia. Ninguém como ele até então enalteceu, com versos soberbos, o regime dos Estados Unidos da América, além de ter iniciado a emancipação da literatura do seu país do costume de imitar os europeus* (<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/whitman.htm>) e Verhaeren (poeta belga Émile Verhaeren, que viveu de 1855 a 1916), quando Piller acode: *De Verlaine! De Verlaine! Até na fisionomia.*

³⁷⁶ FRIEDRICH, H., *op.cit.* p.69-70.

³⁷⁷ Diabos o carreguem. (*Silêncio*) Um, dois, três, quatro, cinco, seis. Não adianta (*Silêncio*) Mamãe! Eckart, vai embora, o céu está malditamente perto, ao alcance da mão, tudo

sem resposta” que se presentifica nessa característica lírica.

Também o elemento lírico que relaciona a primeira peça brechtiana à estética dos simbolistas é a sinestesia. “Reuni mesclas de palavras como se estivesse misturando bebidas – cenas inteiras em palavras sensorialmente sentidas, de elementos e cores bem definidos”³⁷⁸, declarou Brecht, o que é ratificado na obra por passagens como as falas de Baal: “Jetzt schmiere ich den vierten Tag das Papier voll mit rotem Sommer: wild, bleich, geräßig, und kämpfe mit der Schnapsflasche”³⁷⁹ (B: 25), em que o uso contínuo de fricativas cria a impressão de um vento geräßig (voraz), mesclado com a antítese rot-bleich (vermelho – pálido) e a aguardente geram sensações, bem mais que sentidos, ou na cena sob o título *Noite de maio sob as árvores*: “Das wilde Sausen des Windes in dem nassen, schwarzen Laub! Hörst du den Regen durch die Blätter tropfen?”³⁸⁰ (B: 29), em que tem a fineza de, quando fala do vento, alternar os sons de / v / com / z / ou / s /, e quando se refere à chuva, mudar a alternância para / t /, / d /, / b /, / p /, que remetem aos pingos; aliás, a palavra tropfen (pingar) é onomatopaica, o que intensifica as sensações produzidas pela fala. Ainda em *Campos verdes, ameixeiras azuis*, o efeito sinestésico é presente: Seit der Himmel grüner und schwanger ist, Juliluft, Wind, kein Hemd in den Hosen! (zu Ekart zurück) Sie wetzen mir die bloßen Schenkel. Mein Sadel ist aufgeblasen von Wind, in dem Haar der Achselhöhle hängt

ensopado outra vez (...)Aqui dentro eu me sufoco. Lá fora deve estar claro. Quero sair (...) Não sou ratazana. Lá fora deve estar claro. Caro Baal

³⁷⁸ Apud EWEN, F. *Bertolt Brecht. Sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 82.

³⁷⁹ “Já é o quarto dia que fico rabiscando papéis enchendo-os com verão vermelho, selvagem, pálido, voraz e lutando com a garrafa de aguardente”.

³⁸⁰ “O sussurro selvagem do vento na folhagem úmida e escura! Você está ouvindo a chuva pingar através das folhas?”

mir der Geruch der Felder. Die Luft zittert wie von Banntwein besoffen”³⁸¹ (B: 33), com céu grávido, vento que incha, cheiro dos campos exalado dos pêlos, ar bêbado e trêmulo. Sinestesia, metáfora, introspecção, poesia, contrastando com a ação que se espera de um texto dramático. Quando falou da quebra de empatia da peça, Brecht chegou a citar o motivo simbolista como “tipo mais elevado de interesse: o interesse pelo símbolo, pelo outro, pelo ilimitado, pelo surpreendente.”³⁸²

Muito mais que um personagem, Baal é um Eu lírico, que expressa suas sensações, anseios, instintos e medos, afogado “na aguardente ou na poesia”; como um animal, abandona a racionalidade e mergulha no que é instintivo, sendo levado por essa força. Essa animalização é demonstrada em várias falas, como quando Baal esclarece a Sofie o porquê do rapto: “Es ist auch Frühjahr. Es mußte etwas Weißes in diese verfluchte Höhle!”³⁸³ (B1: 102). O simples argumento predador substitui qualquer motivo racional que poderia haver para se desejar uma mulher; Baal não se interessou em saber sequer o nome dela, mas o questionamento foi a respeito da força dos joelhos da moça, como um animal que avalia se a fêmea tem força para suportá-lo. Quando fugiu do bar em que trabalhava, o comentário do funcionário do local também remete à animalização do protagonista: “Der Geier ist ausgeflogen”³⁸⁴ (B1: 108), ou de Sofie, ao presenciar a briga de Baal com Eckard: “Es sind Raubtiere”³⁸⁵ (B1: 120). Ao assassinar o amante, Baal não escolhe uma cidade ou algum lugarejo para se esconder, mas foge para o norte, “Nach den

³⁸¹ “Desde que o céu está mais verde e grávido, ar de verão, vento, eu sem camisa. (Voltando-se para Ekart) As calças me esfolam as coxas nuas. Tenho a cabeça inchada de vento e nos pêlos das axilas trago o cheiro dos campos. O ar treme como se estivesse embriagado.”

³⁸² BRECHT, B. *Diários de Brecht*: diários de 1920 a 1922, anotações autobiográficas de 1920 a 1954..., p.136.

³⁸³ “É primavera. Eu precisava de qualquer coisa branca nesta toca maldita.”

³⁸⁴ “O abutre levantou vôo”

³⁸⁵ “São umas feras”

Rippseiten der Blätter”³⁸⁶ (B1: 134), e como um animal silencioso, não é encontrado pelos policiais quando está no mato.

O texto é recheado de personagens que, em menor escala, fazem o mesmo que Baal e agem, assim como o protagonista, tais quais seres irracionais, integrados à natureza, em que causas e conseqüências são geradas pela tendência natural, instintiva, sensitiva³⁸⁷, contra as quais não adianta lutar; como as mulheres que tentam resistir ao poeta na peça: não é à toa que o vento é chamado, não só por Baal, de “irmão”. Quando Sofie, ao ser arrastada para o quarto de Baal, diz sentir-se tonta, o poeta explica: “Ich weiß es. Es ist der April. Es wird dunkel und du riechst mich. So ist es bei den Tieren.”³⁸⁸ (B1: 103), numa fala que explicita a característica de animalização dos seres humanos patente na peça.

A definição de lírica no teatro como “prece sem resposta” encontra ainda outra correspondência na primeira peça brechtiana.

A impossibilidade de comunicação está presente em todo o texto. As pessoas não se entendem, ou se entendem mal, às vezes por diferença de interesses, às vezes, porque, ao criar um texto lírico, o autor investe no que Hegel chamou de “estado de alma particular” que expressa “estados e reflexões puramente interiores, sem englobar nestas descrições de situações concretas nem as representar sob o seu aspecto exterior”, o que subentende a dificuldade na comunicação. Por isso que, em boa parte da literatura dramático-lírica, as falas relacionadas ao gênero adjetivo são monólogos, mesmo em cenas com mais de uma pessoa. Foi o que Brecht fez, por exemplo, nesse trecho da primeira cena de Baal:

³⁸⁶ “Pelo lado das nervuras das folhas”

³⁸⁷ Características da escola Naturalista, que, nesse sentido, também influenciou a obra.

³⁸⁸ “Eu sei, é o despertar da primavera. Já está ficando escuro e você sente o meu cheiro. Os animais são assim.”

Baal: Die Fuhrleute zahlen was, wenn sie ihnen gefallen.

Mech (trinkt): Ich gebe Ihre Lyrik heraus. Ich lasse die zimthölzer schwimmen oder tue beides.

Emilie: Du solltest nicht so viel trinken!

Baal: Ich habe keine Hemden. Weiße Hemden könnte ich brauchen.

Mech: Sie machen sich nichts aus dem Verlagsgeschäft?

Baal: Aber sie müßten weich sein.

Piller (ironisch): Mit was, meinen Sie, daß ich Ihnen dienen könnte?

Emilie: Sie machen so wundervolle Chansons!

Baal (zu Emilie): Wollen Sie nicht etwas auf dem Harmonium spielen?

Piller: Sie sind ein komischer Igel! (...) ³⁸⁹ (B1: 87,88)

Várias pessoas falam, mas cada uma apresenta um interesse diferente, e a abordagem de uma não interfere na fala da outra. Essa cena, totalmente desvinculada do restante do texto, e também não representando uma narração, é um exemplo de utilização da característica lírica no teatro.

Na cena da taverna do hospital, há uma síntese das características da peça: falta de ação, poeticidade, sinestesia, impossibilidade de comunicação, niilismo, relação com a natureza e animalização, iniciando na pergunta de Bollebol quanto a Maia estar no “cio”, e terminando na história do mendigo:

Bettler: Ich kannte einen Mann, der meinte auch, er sei gesund. Meint es. Es stammte aus einem Wald und kam einmal wieder dort hin, denn er mußte sich etwas überlegen. Den Wald fand er sehr fremd und nicht mehr verwandt. Viele Tage ging er, ganz hinauf in die Wildnis, denn er wollte sehen, wie weit er abhängig war und wieviel noch in ihm war, daß er's aushielte. Aber es war nicht mehr viel. (*Trinkt*).

Baal: (*unruhig*) So ein Wind! Und wir müssen heut nacht noch fort, Ekart.

³⁸⁹ **Baal:** Os carroceiros pagam, quando gostam

Mech: (bebe): Eu vou publicar seus poemas. Eu deixo as toras de madeira flutuando, ou faço as duas coisas.

Emilie: Você não deveria beber tanto!

Baal: Eu não tenho camisas. Precisaria de camisas brancas.

Mech: O senhor não se importa com transações editoriais?

Baal: Mas precisam ser brancas.

Piller: (ironicamente): O senhor acha que eu posso contribuir com o quê, então?

Emilie: O senhor faz canções maravilhosas!

Baal: (para Emilie): A senhora não gostaria de tocar harmônio?

Piller: O senhor é um ouriço esquisito. (Tradução minha)

Bettler: Ja, der Wind. An einem Abend, um die Dämmerung, als er nicht mehr so allein war, ging er durch die große Stille zwischen die Bäume und stellte sich unter einen von ihnen, der sehr groß war. (*Trinkt*).

Bolleboll: Dar war der Affe in ihm.

Bettler: Ja, vielleicht der Affe. Er lehnte sich an ihn, ganz nah, fühlte das Leben in ihm, oder meinte es und sagte: du bist höher als ich und stehst fest und du kennst die Erde bis tief hinunter und sie halt dich. Ich kann laufen und mich besser bewegen, aber ich stehe nicht fest und kann nicht in die Tiefe und nichts halt mich. Auch ist mir die große Ruhe über den stillen Wipfeln im unendlichen Himmel unbekannt. (*Trinkt*)

Gougou: Was sagte der Baum?

Bettler: Ja. Der Wind ging. Durch den Baum lief ein Zittern, der Mann fühlte es. Da warf er sich zu Boden, umschlang die wilden und harten Wurzeln und weinte bitterlich. Aber er tat es mit vielen Bäumen.

Ekart: Wurde er gesund?

Bettler: Nein, aber er starb leichter.

Maja: Das versteh ich nicht.

Bettler: Nichts versteht man. Aber manches fühlt man. Geschichten, die man versteht, sind nur schlecht erzählt.³⁹⁰ (B1: 121,122)

Nessa época, Brecht não se preocupava tanto em ser entendido e não se esforçou pela clareza de *Baal*. Influenciado pelo simbolismo, para quem a

³⁹⁰ **Mendigo:** Conheci um homem que também dizia que tinha saúde. Dizia! Tinha vindo de uma floresta e uma vez voltou lá porque precisava refletir um pouco. Achou a floresta completamente estranha e sentiu como se não tivesse vindo de lá. Andou muitos dias, pela floresta adentro, porque queria ver até que ponto estava ligado àquilo e até onde iam as suas forças. Mas já não eram muitas. (bebe)

Baal (*inquieto*): Que vento! E temos que partir ainda hoje à noite, Ekart.

Mendigo: Sim, o vento. Numa noite, no crepúsculo, quando ele já não estava tão sozinho, foi andando através do enorme silêncio pelas árvores, e ficou debaixo de uma delas, que era muito grande. (bebe)

Bolleboll: Era o macaco dentro dele.

Mendigo: Sim, talvez o macaco. Encostou-se a ela, bem junto, sentiu a vida nela, ou julgou senti-la, e disse: 'Você é a mais alta do que eu e está bem firme e conhece a terra até o fundo e ela a segura. Eu posso andar, me locomover melhor, mas não estou firme e não posso ir até o fundo e nada me segura. Também desconheço o grande silêncio por cima das copas tranquilas do céu infinito' (bebe)

Gougou: O que disse a árvore?

Mendigo: Sim. O vento soprou. A árvore estremeceu inteira e o homem sentiu. Então, o homem atirou-se no chão, abraçou as raízes duras e selvagens e chorou amargamente. Ele fez isso com muitas árvores.

Ekart: E se curou?

Mendigo: Não. Mas morreu mais aliviado.

Maja: Não entendi

Mendigo: Não entendemos nada. Mas sentimos algumas coisas. Quando se entendem as histórias é porque foram mal contadas. (Tradução minha)

composição renunciou, “cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical (...) Trata-se de conteúdos de significado anormal, situados no limite ou além do limite do compreensível.”³⁹¹

Compôs uma peça sem começo ou fim determinados, que, ao final, cria no público a dúvida de ser ou não uma obra lírica. A resposta dada por Friedrich, ao analisar o simbolismo francês, também se amolda a *Baal*: “Eis porque sua poesia é lírica: é canto do mistério com palavras e imagens, cuja percepção faz a alma vibrar, mesmo que esta seja conduzida ao desconhecido”³⁹². É o que Brecht responde quando enfatiza que se “sentimos algumas coisas”, a história não foi mal contada.

5.2 A mãe e a épica da segunda fase

Durante a República de Weimar, a Alemanha enfrentou a maior inflação de todos os tempos: no início de 1919, um dólar valia quatro marcos e vinte centavos. Em 20 de novembro de 1923, no ápice da crise, ele valia quatro trilhões e duzentos milhões de marcos. Atualmente, os historiadores vêem a inércia do governo como uma reação ao pagamento das dívidas externas. Se um nabo custava, na época, cinquenta milhões de marcos, pode-se imaginar que a higiene, vestimenta, moradia e o transporte eram inviáveis. O Exército da Salvação, organização citada algumas vezes na obra de Brecht e outros artistas alemães do século passado, desempenhou um trabalho de destaque no período.

Como era de esperar, se a miséria alcançava a maioria, alguns se beneficiavam com ela; alguns alemães chegaram aos milhões nesse tempo, através da especulação e manipulação do mercado financeiro.

Em 23 de novembro de 1923, a inserção de uma nova moeda (o Rentenmark, que valia um trilhão de marcos) e o Plano Dawes trouxeram aparente

³⁹¹ FRIEDRICH, op. cit., p. 52.

³⁹² FRIEDRICH, H. op. cit., p. 97

estabilidade ao país:

A catástrofe econômica e social que parecia iminente foi evitada pela afortunada intervenção do capital americano, que, com o Plano Dawes, de 1924, e o Plano Young, de 1929, procurou resolver o caso das reparações de guerra e com empréstimos altíssimos conseguiu erguer o país decadente, de modo que em breve ele se refez, tornando-se um dos gigantes industriais do mundo. Quem, nos anos anteriores a 1933, não estava familiarizado com os nomes e o poder de Siemens, Hapag, Vereinigte Stahlwerke ou IG Farben? Mas essa boa sorte não estava destinada ao povo em geral, cada vez mais empobrecido e sem trabalho.³⁹³

A partir de 1925, a Alemanha se depara com um novo fantasma: só na cidade de Berlim, 120 mil pessoas estavam desempregadas. Esse número subiu para 284 mil, em janeiro de 1927, e meio milhão, em outubro de 1929. O país havia superado a marca dos 6 milhões de desempregados em 1932, ano em que Hitler perdeu as eleições para von Hindenburg, de 19,5 milhões a 13 milhões.³⁹⁴

Além dessa problemática situação social, outra preocupação começou a pairar em solo alemão: o país se rearmava. Em 1929, o editor e o escritor do jornal *Die Weltbühne* foram condenados por “divulgarem segredos militares e por alta traição”³⁹⁵, após terem denunciado que a Alemanha se rearmava secretamente. “Segundo o general britânico J.H.Morgan, os governos aliados e sua comissão de controle provavelmente sabiam tudo sobre esses acontecimentos, mas fechavam de boa vontade os olhos”³⁹⁶

Brecht, em 1924, mudou-se para Berlim (que chamava de Mahagonny³⁹⁷),

³⁹³ EWEN, F. op. cit., p. 128.

³⁹⁴ Id., Ibid., p. 239.

³⁹⁵ Id., Ibid., p. 167.

³⁹⁶ Id.

³⁹⁷ Termo inventado por Brecht por volta de 1923, quando se preparava para morar lá. Foi inspirado nos “cortejos de nazistas pequeno-burgueses, aquelas figuras de madeira com seus estandartes decorados e furados (...) significava para ele a utopia dos filisteus, aquela situação cínica e estúpida dos cafés que fermentavam, com anarquia e álcool, a mais perigosa poção de bruxas para a Europa”. (EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 115.)

onde trabalhava como *Dramaturg*³⁹⁸ no *Deutsches Theater*, aparecendo raramente no serviço, por estar envolvido em diversos eventos culturais.

Em 1926, a fim de obter informações para uma peça que escreveria, leu *O Capital*, de Marx, o que gerou nele uma profunda admiração pelo teórico comunista, a quem elegeu como seu espectador modelo:

Li Marx. Só então minhas próprias experiências e impressões práticas dispersas começaram, então, a viver... Marx foi o único público com que me deparei em meus dramas. Um homem com seus interesses estaria interessado em tais peças. Não porque são brilhantes, mas porque ele era.³⁹⁹

Aplicando seus conhecimentos marxistas em uma Alemanha que sucumbia ao capitalismo, de 1928 a 1932 Brecht trabalhou em seu projeto de peças didáticas, feitas para o ator, marcada, segundo Bornheim, pela supressão da idéia do público no teatro.⁴⁰⁰ Essa não é, porém, a única característica desse tipo de arte, que se tornou moda na Alemanha durante o período. Diferenciando a peça pedagógica, presente desde o teatro grego e em toda a produção brechtiana, da didática, Gerd Bornheim aponta esta como “uma técnica específica para a assimilação de certos conteúdos”, em que “o teatro era apenas um meio didático para a educação”⁴⁰¹.

Nesse intuito, levou seu teatro a escolas e indústrias: o proletário e o estudante atuavam nas peças. Um fato interessante ocorreu com a ópera estudantil *Aquele que diz sim*, que, após ter a apresentação em uma escola, sofreu a crítica de um aluno, seguida da sugestão para que houvesse também uma outra opção para o menino, que, na ocasião, aceita morrer para seguir a tradição estipulada. No dia seguinte, Brecht voltou à escola com *Aquele que diz não*, que formou o par

³⁹⁸ Auxiliar de direção e dramaturgista.

³⁹⁹ ECKARDT, W. & GILMAN, S. L., *A Berlim de Bertolt Brecht – um álbum da Alemanha dos anos 20*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996. p. 88.

⁴⁰⁰ BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 182.

⁴⁰¹ Id., *Ibid.*, p. 183.

apresentado até hoje.

A Mãe entrou nesse projeto. Apresentada pelo autor como uma peça “no estilo das peças didáticas”, mas com uma ressalva: “exigindo atores” (ET: 45), criou uma ruptura quanto a um fator fundamental dessas peças, que é a volta do público⁴⁰². Nas notas para esse trabalho, Brecht enfatizou que o empenho dessa “*nova arte dramática*” estava em “ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado.”⁴⁰³ (ET: 45). Isto é, teatro didático e pedagógico.

Nessa nova fase marxista, nada melhor do que buscar na comunista União Soviética, o argumento para seu trabalho. Gorki escreveu o romance *Mãe* em 1907, dez anos antes da revolução proletária, num momento em que toda a luta dos trabalhadores era regida somente pela esperança, o que foi fundamental para o tom lírico observado na obra. Ele não só lutou pela e na Revolução Russa como atuou juntamente com seus líderes; como homem do povo, apresentou, em seu trabalho, o dia-a-dia de miséria e dificuldades sofrido pela população antes de 1917.

A Mãe é um texto mais longo e complexo que as peças didáticas que o antecederam, contendo um número significativo de canções épicas. Ruth Berlau observou a complexidade do trabalho quando o traduziu para o dinamarquês:

O mais difícil foi a tradução de *A mãe*, porque aí eu tinha que também levar em conta a música de Eisler. Pedi ao poeta dinamarquês Otto Gesteld que traduzisse as canções. Na primeira tentativa, não se conseguiu reproduzir a força original dessas canções. Helene Weigel nos ajudou bastante, quando começou a assistir os ensaios. Embora não falasse dinamarquês, tinha um ótimo ouvido e detectava o que soava mal, dando conselhos a Gesteld.⁴⁰⁴

Essas canções estão inseridas no que Bornheim chama de “quase

⁴⁰² BORNHEIM, *Brecht, a estética no teatro...*, p. 189.

⁴⁰³ BRECHT, *Estudos sobre teatro...*, p. 45.

⁴⁰⁴ BERLAU, op. cit., p. 33.

monólogos”, ferramentas utilizadas “dentro das técnicas do épico”⁴⁰⁵, a fim de distanciar a ação, derrubando a quarta parede e intervindo diretamente no público.

A mãe era o personagem principal na obra de Gorki; a evolução e conversão da personagem principal ao comunismo foram mostradas durante toda a obra, mas o processo cedeu espaço a ela, como mãe não somente de Pavel, mas também, por adoção, de Pacha, Nicolai, Sachenka e todos seus amigos. O lirismo do amor materno percorre as páginas do romance tanto quanto a propaganda comunista, superando-a em todos os sentidos. Os pensamentos e falas de compaixão, os relatos do sofrimento com o marido, as dúvidas, sanadas aos poucos criam uma personagem completa, delineada interiormente e em quem a transformação interna superou as atitudes na obra: o lírico às vezes chega a superar o épico, apesar deste dominar o enredo.

Esse comentário é importante para que se compreenda o tratamento épico dado por Brecht ao seu drama. A Pelagea Wlassowa de Brecht não é a principal da peça; é a que mais fala, a que mais age. Mas, ao contrário do que afirmou o dramaturgo russo Serguei Tretiakov, que a peça trata da mulher revolucionária alemã⁴⁰⁶, o termo “principal” não pode ser atribuído a nenhuma pessoa, mas somente à luta que levou à Revolução de 1917. Apesar de admitir a “personalidade extraordinária”⁴⁰⁷ de Pelagea, Bornheim classifica a peça como “uma lição de economia política”; para Schumacher, “Theater wurde als politische Lehranstalt, die das Abc des Klassenkampfes vermittelt, betrieben, aber mit Humor, mit Witz”⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ BORNHEIM, B. op. cit., p. 324-325.

⁴⁰⁶ Apud PEIXOTO, F. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro/ Paz e Terra, 1974. p. 130.

⁴⁰⁷ BORNHEIM, Brecht, *a estética no teatro...*, p. 204.

⁴⁰⁸ “*Teatro se tornou órgão de ensino, que intermedia, executa, o ABC da luta de classes, mas com humor, com piada.*” SCHUMACHER, E.; SCHUMACHER, R. *Leben Brechts in Wort und Bild*. Berlim: Henschelverlag, 1979. p. 65.

Brecht aboliu o processo de Wlassova: enquanto, até a cena quatro, ela se mostra inflexível em sua posição contrária à atitude dos revolucionários, na cinco, relata a greve de primeiro de maio e na seis, já é uma disseminadora das idéias de seu filho. Essa modificação súbita é observada inclusive nas orientações de Brecht para a apresentação, em que ele sugere que a mãe, na quinta cena, seja interpretada, a princípio, como alguém “atemorizada”, e a partir do momento em que empunha a bandeira, passe a ser “apresentada de uma forma que denote maior cordialidade e elevação” (ET: 50). Ela é apenas mais um personagem em prol dessa luta. Tal qual os personagens de uma novela⁴⁰⁹, Pelagea e os que com ela convivem não são complexos, mas servem apenas à trama, que também concordando com essa forma épica de literatura, tem um ritmo acelerado. Aliás, é importante ter em mente que a novela também tem a característica dramática de preconizar a ação⁴¹⁰, apesar de não abdicar a sua essência narrativa - Brecht não abriu mão do palco, não obstante preconizar a narrativa.

Dado seu caráter épico, *A mãe* também apresenta características de conto, como, por exemplo, na última fala, que não representa a conclusão da história, o que leva o leitor ou espectador a prosseguir com a trama mesmo após o abaixar das cortinas, como na designação de “um bom conto”. Ao diferenciar o que chamou de “narrativa”, de romance, Walter Benjamin mostra que, na narrativa, “a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada”⁴¹¹, o que não acontece com o romance, em que “a palavra fim” designa realmente o final da história.

Outro ponto chama atenção quando se compara a épica de Gorki com a

⁴⁰⁹ Forma épica situada entre o romance e o conto. É múltipla, tem vários centros de ação anexados à ação central, o que a torna mais complexa que o conto, com que se parece pela objetividade. A narrativa tende à síntese, com personagens não muito complexas, planas, na maioria das vezes, numa trama desenvolvida em ritmo acelerado.

⁴¹⁰ MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970. p. 152.

⁴¹¹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 213.

dramática de Brecht. Contrariando o conselho aristotélico de unidade de tempo no drama, Brecht prolongou o período em que os acontecimentos se sucedem, estendendo a narrativa no drama até 1917. Enquanto o tempo do romance é de cerca de um ano, na peça, doze anos são decorridos desde a primeira cena até a última.

São quatorze cenas ou quadros, sem encadeamento e que não conduzem a nenhum clímax. Essa independência remete ao comentário de Staiger sobre a *Ilíada*, em que vários trechos são completos em si mesmos, sendo, inclusive, dispensáveis no montante da obra. Tal estrutura é responsável pelo deslocamento da tensão, conforme explica Lukács a respeito da novela de Tolstói: “A tensão não reside, pois, no desejo de saber o que acontecerá afinal (...), e sim no desejo de saber como chegou a se formar aquele espírito de irônica e madura superioridade”⁴¹²

Em quase todas as cenas, uma peculiaridade épica específica, que começa quando a peça inicia.

Quase me envergonha oferecer esta sopa ao meu filho. Mas eu não posso pôr mais gordura, nem ao menos meia colher. Só na semana passada ele foi descontado em um copeque por hora de seu salário, e isso com nenhum esforço posso compensar. Ele precisa de um alimento mais forte, eu sei, seu trabalho é duro. É muito ruim que eu não possa oferecer uma sopa melhor ao meu único filho; ele é jovem, só agora se faz homem. É tão diferente do pai. Lê o tempo todo e nunca ligou muito para comida. Agora então, com esta sopa ainda pior, não há de ficar satisfeito. *(Leva para o filho uma marmita com sopa. Observa como este, sem tirar os olhos do livro, destapa marmita, cheira a sopa e torna a tampá-la, afastando-a)* Está cheirando a sopa de novo. E eu não posso fazer nada melhor. Daqui a pouco, ele vai ver em mim um estorvo em lugar de uma ajuda. Para que divido a sua comida, moro em sua casa e me visto com o seu salário? Ele vai acabar indo embora. Que posso eu fazer, Pelagea Wlassowa, viúva de um operário e mãe de um operário? Penso três vezes antes de gastar cada copeque. Procuro assim e assado. Uma vez poupo na lenha, outra vez nas roupas. Mas nunca chega. Não vejo nenhuma saída.⁴¹³

É a personagem assumindo a função de narradora, contando diretamente ao público (ou leitor) o que está se passando; o começo de sua fala é um resumo

⁴¹² LUKÁCS. G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

⁴¹³ BRECHT, B. *Teatro Completo: A mãe*. Trad. J. das Neves. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990. p. 165.

das primeiras páginas do romance de Gorki; o final, a constatação do que o espectador acaba de ver em cena, isto é, o filho cheirando a sopa, acompanhado do conflito que poderia envolver os dois personagens que estão em cena, mas contado sob forma de narrativa. Como se não bastasse esse começo, ele é seguido por uma música do coro de operários que faz parte do quadro. Mais nada.

Após essa cena, totalmente épica, Brecht introduz uma segunda com uma fala aparentemente dramática, de Rybin para Pawel: “Pawell, há duas semanas, quando você aderiu ao nosso movimento, nos ofereceu a sua casa se houvesse algum trabalho especial. Como nunca trabalhamos aqui, este é o lugar mais seguro.”⁴¹⁴

Voltando a Szondi, “*o drama é absoluto*”⁴¹⁵. O que aconteceu há duas semanas não faz parte dele, e se aparece nesta fala, marca uma inserção épica. A *Canção da Solução*, inserida a seguir, também tem uma marca peculiar: ela é a resposta à música entoada pelo coro no primeiro quadro; totalmente deslocada no meio da cena, sua função é intensificar ainda mais o distanciamento no espectador, que depara com o que Brecht chamou de “*evolução em saltos*”⁴¹⁶, em seu quadro de diferenças entre o teatro épico e o dramático. E a cena dois corre intercalando falas dramáticas e épicas; como a resposta de Andrej à polícia, encontrada no romance da seguinte maneira:

-Você, Nakhodka, já foi fichado por crimes políticos – perguntou o oficial. -
Em Rostov e em Saratova... Só que lá os policiais chamavam-me de ‘senhor’.⁴¹⁷

E preservada por Brecht, que omitiu apenas a narrativa da primeira linha,

⁴¹⁴ Id., Ibid., p. 167.

⁴¹⁵ SZONDI, op. cit., p. 30. Assunto tratado no segundo capítulo deste trabalho, no tópico *Épica no teatro*.

⁴¹⁶ Vide capítulo dois deste trabalho, item *Brecht*.

⁴¹⁷ GORKI, M. *Mãe*. Trad. F. Peixoto, J. C. M. Correa e S. Victorovna. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 263.

trocando-a pela marcação do personagem – exemplo de passagem direta da épica para a dramática. Mas algumas falas adiante, após Pelagea se oferecer para levar os panfletos, Macha se vira para Pawel e repete a intenção que acabara de ser exposta: “Pawel, a sua mãe se ofereceu para distribuir os panfletos”, repetindo, para o filho, a fala que a mãe acabara de proferir, numa quebra da característica dramática da continuidade, impondo uma quebra épica ao texto.

A quarta cena ilustra com fidelidade o que Bornheim explicou a respeito do teatro didático: os revolucionários sentam com a mãe e lhe dão o que Brecht chama de “sua primeira lição de economia” (ET: 50), explicando-lhe a diferença entre possuir um objeto e explorar pessoas. Mas é na quinta cena, que a épica assume novamente papel de destaque.

Uma das preocupações do autor, expressa nas notas para a peça, é suprimir o patético das cenas (ET: 48). Mesmo na quinta cena, cuja temática poderia induzir à empatia, por tratar da passeata de Primeiro de Maio que termina com o assassinado de um trabalhador, Brecht resolveu o problema no texto transformando a cena num relatório, em que os personagens narravam o que aconteceu, em primeira ou terceira pessoa, como a fala de Smilgin, que levava a bandeira durante a passeata:

Meu nome é Smilgin. Eu faço parte do movimento há vinte anos. Eu fui um dos primeiros a divulgar os ideais revolucionários na fábrica. Nós lutávamos por melhores salários e condições de trabalho. Por isso negocieei várias vezes com a empresa no interesse dos meus companheiros. A princípio com franca hostilidade, mas depois, confesso, pensei haver um caminho mais fácil. Se nós aumentássemos a nossa influência, pensei, poderíamos determinar as coisas. Isso era inteiramente falso. Agora estou aqui, atrás de mim já são vários milhares, mas aí está de novo a violência, diante de nós. Devemos entregar a bandeira?⁴¹⁸

Em lugar de mostrar o ocorrido no palco, Brecht lhe deu o mesmo tratamento que os gregos reservavam às suas catástrofes. O professor João Alfredo dal Bello observou esse fenômeno também na peça *A vida de Galileu*, em que “a

⁴¹⁸ BRECHT, Teatro Completo. *A mãe...*, p.189.

cena da retratação não é mostrada no palco, apenas relatada pelas personagens, de forma adequada ao teatro épico, ou seja, narrativo. É por isso que o sino de São Marcos e a voz do arauto informam o público de que o homem que deveria levantar-se e bradar não, curvou-se e murmurou um frouxo sim”⁴¹⁹

E atribui a essa atitude o desejo do autor de “evitar um momento de empatia por parte do público”⁴²⁰, isto é, novamente o épico gerando distanciamento. Em *A mãe*, Brecht repete essa estratégia na última cena, em que a luta revolucionária dos anos de 1916 e 1917 é resumida em outro relatório, e, anteriormente, no relato da morte de Pawel, cantado pelo coro:

Camarada Wlassowa, seu filho
Foi fuzilado. Mas
Ao dirigir-se ao paredão de fuzilamento
Era um paredão feito por seus iguais que se dirigia.
E as armas que lhe apontavam o peito e as balas
Eram feitas por seus iguais. Já tinham partido
Ou sido expulsos, mas para ele ali permaneciam
Na obra das suas mãos. Nem sequer
Os que sobre ele atiraram eram diferentes ou eternamente irrecuperáveis
Além disso, acorrentavam-no cadeias
Forjadas por camaradas para acorrentar os camaradas.
As fábricas se adensavam, ele via pelo caminho,
Chaminés e chaminés, e como era manhã
Pois costumavam levá-los sempre de manhã –
Estavam vazias, mas ele as via repletas
Com aquela multidão, que sempre crescera
E ainda crescia.
Mas agora seus iguais o levavam ao paredão
E ele, que entendia, também não entendia.⁴²¹

Nessa cena, porém, a ligação com a épica grega é integral, já que, em muitas peças, o coro era responsável por narrar a catástrofe. O coro de *A mãe* encaixa-se à concepção hegeliana de que “O coro pertence essencialmente a uma fase em que as leis políticas e os dogmas religiosos fixos e intransgressíveis não

⁴¹⁹ BELLO, J.A. *Drama histórico: leitura metateatral de Brecht e Dorst*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Departamento de Letras Modernas, USP. p. 95.

⁴²⁰ Id., *Ibid.*, p. 96.

⁴²¹ BRECHT, *Teatro Completo. A mãe...*, p. 219-220.

regem ainda as relações morais, nem resolvem os casos de consciência, a uma fase em que a moralidade só se afirma na sua primitiva e direta espontaneidade.”⁴²²

Tal qual Gorki, Brecht lutava por uma mudança no sistema de governo, do capitalismo para o comunismo. Assim, as leis e os dogmas de seu país e do mundo para o qual produzia são colocados em xeque, e a espontânea lógica popular deveria reger essa sociedade, voltando à realidade em que, segundo Hegel, os gregos utilizaram o coro em suas tragédias.

O formato de algumas cenas também aponta para a épica no texto. Segundo uma das definições de Pavis para cena, ela é “o *segmento temporal no ato*”⁴²³. Brecht divide esse segmento nos quadros seis e oito. O seis, que trata da evolução do professor Nicolai Wessowtschikow, é dividido em quatro partes de diferentes tamanhos: A,B,C e D, introduzidos por cartazes, assim como as cenas. Apesar de se situarem na casa do professor, elas representam tempos, eventos e cenários diferentes – ora no cômodo de entrada, ora na cozinha; o que os une é o personagem professor, que não é exclusivo dessa cena, mas retorna ao palco nas cenas nove e onze. Porém, segmentando ainda mais o drama, Brecht expande sua forma épica.

Além dos cartazes, as projeções, que aprendera a utilizar com Piscator, faziam parte das cenas, completando os elementos épicos que o autor previu para sua peça didática.

⁴²² HEGEL, G.W.F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972. p. 460

⁴²³ PAVIS, *Dicionário de teatro...*, p. 42.

5.3 O ÉPICO E LÍRICO O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

A partir de 1930, o chanceler Brüning resolveu enfrentar a crise política com medidas que levaram ao fim da democracia na Alemanha; os nazistas se fortaleceram, apesar de nunca terem conseguido chegar a cinquenta por cento nas eleições. Em junho de 32, Franz von Papen assume o cargo de Brüning com o objetivo de acalmar o partido Nacional Socialista (Nazi). Não conseguindo, foi substituído, sete meses depois, e no seu diário de 30 de janeiro de 1933, Goebbels relata a reação de Hitler ao receber o poder:

Ao meio-dia estávamos sentados no (hotel) Kaiserhof, aguardando. O Führer estava no escritório do presidente... Nossos corações estavam dilacerados entre a dúvida e a esperança, entre a felicidade e o desespero. Vezes demais ficamos decepcionados para acreditar nesse milagre...

Torturantes horas de espera. Finalmente, um carro dobrou a esquina do prédio. As massas começaram a gritar. Pareciam sentir que uma grande mudança estava iminente, ou já havia acontecido.

O Führer estava chegando!

Poucos minutos depois, ele estava na sala. Não disse nada. Nós não dissemos nada. Seus olhos estavam cheios de lágrimas.

Havia acontecido.

O Führer tinha sido nomeado chanceler. Acabara de fazer o juramento de posse perante o presidente. A grande decisão foi tomada. O destino da Alemanha estava prestes a dar uma guinada histórica.⁴²¹

E realmente deu. Em 27 fevereiro, o Reichstag (Parlamento) foi incendiado pelos nazistas, que culpam o partido comunista pelo ocorrido e iniciaram, na Alemanha, a série de prisões e assassinatos que regeram a época.

Em *Berlim de Bertolt Brecht*, os autores incluem a carta do romancista Herman Kesten ao poeta Ernst Toller, um mês após o incêndio:

Vivi seis semanas no Terceiro Reich, mas isso foi, para um romancista, lição suficiente, um instrutivo purgatório. Nós vimos bastante desde 1914. Mas essa transição silenciosa da lei para a ilegalidade, vizinhos que subitamente se tornam assassinos, a polícia unida aos assassinos, perseguindo os inocentes...

Fico pensando que cada colapso, cada revolução é encenada por poucos para poucos. A maioria das pessoas não compreende, não apóia, nem condena. Uma mudança de clima

⁴²¹ ECKARDT, Wolf von & GILMAN, Sander L., *A Berlim de Bertolt Brecht – um álbum da Alemanha dos anos 20*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

as afeta mais que mudanças de governo. Será que o povo alemão não compreende que esse novo governo vai ser o coveiro da Alemanha?⁴²²

As profecias da época se cumpriram. A Alemanha, não mais de Brecht, nem dos intelectuais que se espalharam pelo mundo para salvar suas vidas, protagonizou a II Guerra Mundial, que se estendeu até 1945.

Um dia depois do incêndio no Parlamento Alemão, Brecht, sua mulher e seu filho mais velho (Bárbara, a mais nova, é contrabandeada posteriormente) partem para o exílio. Nesse ano, após passarem por Viena, Praga e Paris, fixam residência na Dinamarca, onde permanece por alguns anos e escreve algumas de suas melhores peças: *Mãe Coragem*, *A Alma Boa de Setsuan* e *A Vida de Galileu*.

Em 1939, muda-se para a Suécia, fugindo do domínio de Hitler. Até então, contava com a renda de suas peças, exibidas no mundo inteiro. A partir desse período, pela resistência que se formou aos produtos e produções alemãs, passou por dificuldades para sobreviver, o que é ampliado em sua estadia nos Estados Unidos, de julho de 1941 a setembro de 1947. Em seu poema *Hollywood*, descreve o que sentia ao buscar trabalho como roteirista na capital do cinema do mundo: “A cada manhã, para ganhar meu pão, Vou ao mercado onde mentiras são compradas...”⁴²³

Mas é nesse país, sob essas circunstâncias, que escreve *O círculo de giz caucasiano*, em colaboração com Ruth Berlau, a partir de 1943. Nesse mesmo ano, Ruth havia perdido um filho de Brecht, cujo nome seria Michael, o que inspirou o nome do menino da peça.

⁴²² Id., Ibid.

⁴²³ BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. 5 ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 288.

5.3.1 A peça

A peça inicia com o encontro, num vale do Cáucaso devastado pela Segunda Guerra Mundial, de duas comunidades, que pretendem recomeçar suas vidas após a destruição. Os antigos donos do local alegam que o vale é deles por tradição, e também foi utilizado de sua maneira desde o princípio: a lei diz que o vale é seu. A comunidade que deseja repartir esse espaço apresenta projetos e propostas para que o local seja mais bem aproveitado, alegando que a tradição deve ceder lugar ao bom uso e que as leis devem ser revistas. No final, os primeiros são convencidos e, para comemorar, um menestrel contará uma “antiga lenda chinesa”, com “algumas modificações”, para ilustrar a ação. O espaço compartilhado é, portanto, o assunto que rege a história, da qual deriva a lenda.⁴²⁴

Como portadora de um ensino não proposicional, a peça reforça a teoria brechtiana de que o teatro deverá divertir, mas também ensinar; mais uma vez, Brecht utiliza toda sua arte e seu talento como arma contra os valores que combatia, com a mente voltada ao uso da dialética no teatro:

Brecht, num texto marcado pela esperança e pela confiança num mundo novo, espécie de síntese poética e teatral de toda sua obra dramática (...), realiza, segundo Bernard Bolt, uma reconciliação entre a Utopia e a História, descrevendo o nascimento de uma nova sabedoria superior à anterior porque a engloba e dialeticamente a ultrapassa. Holthusen, que aponta *O Círculo de Giz Caucasiano* como a mais bela de todas as obras de teatro de Brecht, assinala a extrema riqueza da fábula e da linguagem, a segurança notável na utilização de uma dramaturgia dialética, o magistral equilíbrio entre a variedade dos

⁴²⁴ Esse significado do *ethos* se faz presente, metaforicamente, em todo o texto, seguindo a orientação de Gottfried Gabriel sobre as verdades transmitidas pela ficção:

“Por tanto, una obra literaria de ficción puede ser verdadera incluso en el caso de no contener proposiciones verdaderas. Sus verdades son verdades que no están dichos en, sino mostradas por el texto; son verdades en las cuales los acontecimientos personas y cosas relatadas están en la relación de lo particular a lo general. La interpretación de una obra literaria de ficción ha de encontrar, pues, eso general indeterminado para un particular dado, que será la totalidad de los acontecimientos, personas y cosas relatados” (“*Portanto, uma obra literária de ficção pode ser verdadeira, mesmo não contendo proposições verdadeiras. Suas verdades são verdades que não estão ditas no, mas mostradas pelo texto; são verdades nas quais os acontecimentos, pessoas e coisas relatadas estão na relação do particular ao geral. A interpretação de uma obra literária de ficção vai encontrar, pois, esse geral indeterminado para um particular dado, que será a totalidade dos acontecimentos, pessoas e coisas relatados*”). Tradução minha. Do texto “*Formas literárias de la filosofía*”, de Christiane Schildknecht. In: LOPES DE LA VIEJA, M. T. *Figuras del logos: entre la filosofía y la literatura*. México: Fuente de Cultura Económica, 1994. p. 66.

motivos e a unidade da estrutura poética.⁴²⁵

A peça dentro da peça trata do filho do governador, líder político local; único herdeiro dos bens, foi esquecido pela mãe na hora da fuga, decorrente de um golpe político que exterminara o marido. A revolta não foi popular, houve apenas troca de poder nas classes dominantes. O novo governante oferece uma quantia em dinheiro para quem matar o menino, o que leva os criados a se afastarem da criança, abandonando-a. Uma serva, porém, de nome Grusche, compadece-se dela, sendo atraída pela “*terrível... tentação da bondade*” e foge para a casa de seu irmão nas montanhas, carregando-a, sofrendo todo o tipo de perseguições e provações pela viagem. Na sua cidade de origem, havia noivado com um soldado, que foi para guerra, e a quem Grusche prometeu que esperaria. Mas o menino Michael precisava de um teto, e por isso, ela se casou (só no “papel”). Quando o soldado volta, descobre-a casada e com o menino, que julga ser filho da criada, e não espera explicações, abandonando-a. Nesse momento, guardas aparecem para levar Michael novamente a sua verdadeira mãe, pois houve outro golpe, os antigos voltaram ao poder e a mulher do Governador só poderia reaver seus bens se estivesse em posse da criança.

Começa, então, a segunda parte da história, que volta ao tempo da primeira revolta: “*A história do juiz*” ou Azdak. Escrivão da aldeia que, sem saber, acaba salvando a vida do Grão-duque, líder absoluto antes do primeiro golpe e que volta ao poder no segundo. Quando vai se entregar, numa autopunição por ter salvado a vida do antigo governante e certo de que prejudicara, de alguma forma, os “novos tempos”, descobre que os tempos continuam os mesmos, e acaba sendo escolhido juiz.

Durante dois anos, julga o povo, sempre exigindo o dinheiro dos ricos, mas

⁴²⁵ PEIXOTO, F. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro/Paz e Terra, 1974. p. 239-240.

fazendo “vista grossa aos que nada tinham”. Quando o antigo poder foi restabelecido, temeu por sua vida, mas, no momento em que iriam enforcá-lo, um mensageiro do Grão-duque traz uma mensagem dizendo que o juiz deveria continuar sendo ele, por ter salvo uma “vida particularmente preciosa para o país”.

Inicia-se o julgamento para se decidir com quem deverá ficar a criança: com a mãe a cujo sangue pertence ou com quem a criou? No final, Azdak traça um círculo de giz no meio da sala e profere o julgamento salomônico: a criança deveria ser puxada pelas duas até que saísse do círculo. Grusche ficou com medo de machucar o menino, perdendo a disputa e ganhando a guarda, por ter sido considerada a verdadeira mãe. A peça termina com uma festa, em que Azdak desaparece para nunca mais ser visto.⁴²⁶

Uma das características importantes do texto, por remeter ao *Gestus* brechtiano, é a inclusão de aforismos, um dos símbolos da tradição, da “sabedoria do povo”, do que se passou de geração em geração. Eles aparecem como quebra na ação, apontando para o hibridismo épico dramático. O personagem Simon, soldado, noivo de Grusche, é o que, desde o começo da peça, ilustra suas argumentações com esse símbolo. Durante o julgamento, após ouvir de Azdak que os pobres querem lei, mas não querem pagar (“Quando vão ao açougueiro, sabem que têm que pagar; mas quando procuram o Juiz, vão como quem vai para um velório” (GC: 289)), Simon retruca:

⁴²⁶ Serão utilizadas neste trabalho duas traduções de *O círculo de giz caucasiano*: BRECHT, B. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. M. Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. e BRECHT, B. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. G. Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Eles serão representados, respectivamente, por MB ou GC, seguidos do número da página. Os textos líricos, por sua vez, serão retirados de BRECHT, B. *Gesammelte Werke 5 Stücke 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, e BRECHT, B. *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Berlin und Weimar: Aufbau, 1989. O primeiro será assinalado como GW e o número da página, e o segundo, como B1, seguido do número da página. Todos os grifos utilizados não pertencerão aos originais, mas serão uma forma de assinalar pontualmente os temas a serem destacados.

Simon (em voz alta): 'Quando se ferra o cavalo, o carrapato estica as pernas', diz o ditado.

Azdak (aceitando a provocação, de bom grado): 'Mais vale uma jóia no estrume, do que uma pedra na água corrente'.

Simon: 'bonito dia! Vamos pescar? Disse o anzol à minhoca'

Azdak: 'O dono de mim sou eu, disse o criado, e cortou o pé fora'.

Simon: 'Eu amo a vocês todos como um pai, falou aos camponeses o Czar, e o próprio filho mandou degolar'.

Azdak: 'O pior inimigo do idiota é ele mesmo.'

Simon: Mas 'o peido é assim porque não tem nariz (GC: 290)

Essa questão é relevante quando se estuda a dialética na peça. Enquanto Simon expõe os argumentos dos explorados nas relações sociais, os provérbios de Azdak defendem o pensamento dos dominantes, apesar das atitudes do juiz deixarem claro que ele não compactua com tal classe; as contradições entre os pensamentos dos dois, e a contradição entre a palavra e as ações de Azdak, com o objetivo de criar, no público, uma atitude revolucionária, são exemplos dos elementos contrapostos, que permeiam todo o texto, de personagens a enredo, e ilustram a afirmação de Brecht que, para ele, dialética se revela a partir da peça, e não ao contrário.

5.3.2 A DIALÉTICA EM AZDAK

Como característica da novela moderna, Maria Herrera Lima apresenta "la pluralidad de voces narrativas (narrador y personajes que no coinciden necesariamente con la voz Del autor) que plantean contradicciones y ambigüedades de sentido y se abren a más de una interpretación posible"(LV.54)⁴²⁷. Entendendo

⁴²⁷ "a pluralidade de vozes narrativas (narrador e personagens que não coincidem necessariamente com a voz do autor) que expõem contradições e ambigüidades de sentido e se abrem a mais de uma interpretação possível" (trad. minha). LIMA, M. H. *El punto de vista moral em la literatura*. Para esta abordagem, dois textos serão citados com uma certa continuidade: VAZ, H. C. de Lima. *Escritos de filosofia II: ética e cultura*. São Paulo: Loyola, 1999., e os textos selecionados por LOPES DE LA VIEJA, M. T. *Figuras Del logos: entre la filosofía y la literatura*. México: Fonte de Cultura Económica, 1994. No caso do primeiro, será apontado como (V: e o número da página), e no segundo, como (LV: e o número da página), incluindo, no rodapé, o título e autor do estudo, já que se trata de um trabalho de seleção, conforme foi explicitado no início desta nota.

que esse tratamento dialético é dado por Brecht à sua peça, e que o juiz Azdak é o que mais de destaca nas falas que “não coincidem necessariamente” com a voz do autor, mas que, justamente por essa contraposição e aparente ambigüidade, possibilita ao texto um estudo dialeticamente estruturado, esse personagem será foco nesta análise.

O estudo dialético de Azdak é fundamental para demonstrar a antinomia ética-lei representada pelo personagem da peça. No juiz, observa-se a transição da ética a uma nova *nómos*, que seria a síntese da contraposição inicial. Os atos contraditórios (corrupto, mas justo), e julgamentos “pela cara” (MB: 174) do juiz da “velha lenda chinesa” em questão, seguem a um caminho que lhe garante o status de “força criadora do conflito ético” (V: 30), apresentado por Pe. Henrique Vaz e explicado durante esta abordagem.

Ao expor a circularidade dialética do *ethos*, Hegel indica a diferença entre o costume (*ethos*) e a lei (*nómos*) como dupla posição do universal ético que é o conteúdo próprio da liberdade: ou na forma da vontade subjetiva (o conteúdo da ação ética é, então, lei). A passagem do costume à lei assinala justamente a emergência definitiva da forma de universalidade e, portanto, da necessidade imanente, que será a forma por excelência do *ethos*, capaz de abrigar a praxis humana como ação efetivamente livre. O *ethos* como lei é, verdadeiramente, a casa ou a morada da liberdade. Essa a experiência decisiva que está na origem da criação ocidental da sociedade política como espaço ético da soberania da lei. No início das Leis, Platão nos fala da educação em *éthesi...nomikois*, o que se pode traduzir, evocando Montesquieu, ‘no espírito de excelentes leis’. A idéia do ordenamento ou constituição (*politeia*) do Estado segundo leis que nascem do *ethos* da comunidade fecha, assim, o círculo semântico do *ethos*, ao conferir à práxis sua mais alta qualificação, vem a ser, a da virtude política ou disposição permanente para o exercício da liberdade sob a soberania da lei justa” (V: 16)

Para demonstrar a dialética de portadora de um *ethos* contrário à *nómos*, que levou à criação de uma nova lei, baseada na ética, a personagem será apresentada nas diversas facetas expostas na obra, a fim de formar o que Wayne Booth chama de conjunto de referências, necessário para que se possa chegar ao senso de valor ao serem comparados a um novo elemento⁴²⁸.

⁴²⁸ BOOTH, W. *The Company we Keep: an ethics of fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.

5.3.2.1 A PERSONAGEM

A história de Azdak, de escrivão a juiz, pode ser vista como conflito e comunhão entre a ética por ele apresentada e a lei estabelecida, tendo em vista o conceito de conflito ético como transgressão:

É talvez a idéia de transgressão que nos poderá conduzir mais diretamente à essência mais íntima do conflito ético, e completar com um último traço a fenomenologia do *ethos*. Originário da Etnologia e da Psicanálise, o conceito de transgressão acabou acolhido no pensamento ético contemporâneo, mas num sentido predominantemente negativo. A transgressão é pensada imediatamente em oposição ao tabu, ao interdito e à lei. Nesse sentido excludente, a transgressão se define como a ruptura dos limites impostos aos indivíduos com a sua identidade verdadeira e com a sua liberdade, rompidas as cadeias do *ethos* (V: 33).

Mas para isso, deve-se estar disposto a aceitar as “exigências mais profundas e aparentemente paradoxais do *ethos*: o apelo a sacrificar o calmo reconhecimento dos limites e a segurança protetora das formas tradicionais desse mesmo *ethos*, e a lançar-se no risco de um novo e mais radical caminho da liberdade” (V: 34). É possível enquadrar o juiz nesse panorama, tanto na sua atitude de auto-entrega à morte, quando descobriu que salvara o Grão-duque, tanto quando se torna Lei e estabelece, durante os dois anos de juiz, a sua ética como *nómos*. No momento em que o antigo poder volta à tona, ele expressa o seu medo, confessando que tinha consciência de que a sua lei era fruto de uma ética contrastante com a do governo estabelecido. Também esse medo é contraditório, pois quando a situação que temia se fez fato, e ele estava sendo espancado e conduzido à morte, chamou os soldados que o prenderam de “cachorros”, serviçais e lambedores de botas, num ato de coragem ou inseqüência.

Para melhor situar esse personagem tão controverso, ele será apresentado em sua construção, a partir da declaração de Brecht, também como personagem, sob a visão do “outro”, antes de assumir o posto de juiz, e após assumi-lo, na análise de dois de seus julgamentos.

5.3.2.2 AZDAK, PELO AUTOR

Em seu *Diário de Trabalho*, Brecht confessa os problemas encontrados para criar um personagem que deveria ser complexo e dialeticamente convincente:

As dificuldades com a caracterização de Azdak me detiveram por duas semanas, até que encontrasse o fundamento social da sua conduta. No começo, tinha apenas sua legislação miserável, com a qual os pobres se davam bem. Sabia que não devia mostrar, por exemplo, que se deve torcer o direito vigente para que se faça a justiça, mas sim que mesmo veredictos descuidados, ineptos e até ruins podem render alguma coisa para aqueles que realmente precisam de justiça. É por isso que Azdak tinha que ter traços egoístas, amorais e parasitários, tinha que ser o mais baixo e mais degenerado dos juízes. Mas ainda me faltava uma causa elementar de ordem social. Encontrei-o em sua decepção ao perceber que a queda dos velhos senhores não anuncia um novo tempo, mas um tempo de novos senhores. Assim, ele continua a praticar o direito burguês, só que esfarrapado, sabotado, no exclusivo interesse do próprio juiz, mas é claro que essa explicação não muda nada das minhas intenções e não justifica Azdak ⁴²⁹

Não consegue justificar principalmente porque o personagem extrapolou essas intenções, e o que Brecht chamou de “*veredictos descuidados*” se apresentou como a antítese à lei estabelecida, gerando uma nova ordem, que durante os dois anos em que a peça se situa, possibilitou uma forma de justiça não concebida pela constituição vigente.

5.3.2.3 AZDAK, PELO "OUTRO"

Derek Attridge (*Innovation, literature and ethics: relating to the other*) apresenta o outro como “o *outro ser humano*”, conforme o senso comum; “o *próximo*”, postura bíblica; o que restringe o nosso direito, na forma social; o estrangeiro, no âmbito cultural; e o colonizador ou colonizado, em termos políticos. Para qualificar Azdak, Brecht utilizou o olhar do “outro”, e alguns personagens expressam a opinião sobre ele. A visão do “outro” é, portanto, parte presente na formação do conjunto de referências sobre o juiz, a fim de delimitar sua função dialética no texto:

⁴²⁹ BRECHT, Bertolt. *Do diário de trabalho*. Trad. C. Röhling e S. Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.200.

Schalva: Eu sei que tens bom coração (...) És um homem superior, tu mesmo o dizes (...) É Azdak, nosso escrivão (...) Meus senhores, acredito que no fundo ele não é má pessoa. Uns furtozinhos de galinha e de vez em quando uma lebre, talvez (MB: 138, 140, 145, respectivamente)

Cozinheira: Não é um juiz como os outros, é o Azdak. É um odre de vinho e não entende nada de ofício. Os maiores ladrões foram absolvidos por ele. Como troca tudo e os ricos nunca lhe dão dinheiro bastante, os pobres como nós muitas vezes se saem bem com ele. (...) A madama te arrancaria os cabelos se não soubesse que o velho Azdak é pelos humildes. Ele julga pela cara. (MB: 170,174)

Primeiro Advogado: Cara Natella Abaschvili, abstenha-se de toda investida, até que haja a certeza de que o Grão-duque nomeou novo juiz e que estamos livres do juiz presentemente em exercício, certamente o mais sórdido que já se viu vestir a toga de magistrado. (MB: 173)

Grusche: Sua esponja borracha (besoffene Zwiebel) (...) Tu te fizeste criado deles pra que não lhes tomem as casas, porque elas foram roubadas; desde quando as casas pertencem aos percevejos? Mas tu vives de espionar, sem o que eles não podiam pegar homens para guerra, seu vendido! Não me metes medo mais que um ladrão ou um bandido com sua faca, ele faz o que quiser (...) pra ocupações como a tua deviam escolher só violadores de crianças e agiotas como punição, para que eles sejam forçados a se fazer de respeitáveis aos olhos de seus semelhantes, o que é pior para eles do que espernear na corda de uma forca. (MB: 183,184)

Uma boa pessoa que rouba galinhas ou lebres, um juiz que nunca recebe o suficiente, mas é pelos humildes, um magistrado sórdido para a classe dominante, e um laçao dos ricos, para a criada Grusche. Mesmo para o “outro”, Azdak é múltiplo e contraditório, e nenhum personagem consegue concebê-lo em suas contradições, ou chegar a uma conclusão sobre a complexidade de suas atitudes: para a cozinheira, ele não entende do ofício, e absolve os “maiores ladrões”, demonstrando que o povo estava consciente de que a lei era feita para proteger os poderosos, o que também se entende na fala de Grusche. Azdak não era entendido como antítese à lei pelos personagens, e suas atitudes não levam as pessoas da peça a uma síntese.

Que poderia estar, então, na posição do próprio personagem. Com a exposição de suas próprias características, o personagem contribui na complementação de informações textuais, ampliando o quadro de multiplicidade e contradição em que está envolvido e que rege a linha dialética do juiz.

5.3.2.4 AZDAK, POR ELE MESMO

Não tenho bom coração coisa nenhuma. Quantas vezes já te disse que sou um intelectual? (MB: 138).

Sou eu, o abjeto, o traidor, o marcado. Eu hospedei inadvertidamente o Grão-duque, ou melhor, o Grão- sacripanta (MB: 140).

É bom para a justiça funcionar ao ar livre. O vento lhe levanta a saia e pode-se ver o que está por baixo (MB: 157).

E tu, boa velha, e tu, santo homem, bebei um copo de vinho com o Promotor Público e com nosso amigo Azdak (MB: 164).

Schalva, os dias de teu cativeiro estão contados, talvez mesmo os minutos. Por longo tempo te mantive sob o freio de ferro da razão, que te pôs a boca em sangue, te espanquei a golpes de princípios racionais, te maltratei, com a lógica (MB: 165).

Eu costumava fazer vista grossa aos que nada tinham, isto vai me custar caro. (...) meti o nariz nos bolsos dos ricos, o que é considerado uma obscenidade (MB: 167)

Uma pessoa dócil, Excelência, que está disposta a servi-la (MB: 167).

Contam a meu respeito que um dia, antes de pronunciar a sentença, eu saí para respirar o cheiro de uma roseira (MB, 181).

Sou um homem sem instrução, visto calça furada debaixo da toga, olha só tu mesma. Comigo tudo se vai em comida e bebida, fui educado numa escola de convento (MB: 183).

Mais uma lista de contraditoriedades: um intelectual (“ein geistiger Mensch”), que utiliza a lógica e razão como armas, mas sem instrução, sensível e amigo dos pobres, apesar de dócil e serviçal aos poderosos. Consciente, porém, de que, para a sociedade em que vivia, era um criminoso. Sob diversas perspectivas, Azdak é envolto em contradições, e dessa forma ele pode personificar a antinomia ética-lei dentro de sua complexidade. A caracterização o apresenta como contraventor da lei estabelecida e portador de uma ética própria, popular, apesar de raramente reconhecida pelos demais personagens; a risada do ladrão Irakli, outro contraventor e também portador de uma ética popular, é uma das poucas atitudes que mostram um entendimento à ética do juiz.

Azdek, porém, é apresentado em dois momentos: como contraventor e como lei, já que, ao se tornar juiz, submeteu a almofada o código existente e fez de sua ética, a nova lei, isto é, a síntese do processo dialético apresentado.

5.3.2.5 AZDAK, ESCRIVÃO DA ALDEIA (CONTRAVENTOR)

Considerando que a pessoa que não cumpre ou não se submete às leis é conhecida por “fora-da-lei”, uma maneira de analisar Azdak nessa fase é como quem não se coloca dentro do domínio dessa lei, nem da ética por ela representada. Tendo em vista que esse assunto se divida na questão da ética abranger todos os campos, independente do que seja certo ou errado⁴³⁰, ou “não sendo o ethos senão a face da cultura que se volta para o horizonte do dever-ser ou do bem” (V: 19), essa abordagem não entrará no mérito do que foi certo ou errado, bom ou mal, por se acreditar ser um campo delicado e fora do objetivo deste estudo.

Azdek, o escrivão da aldeia, é um personagem que segue o que Pe. Vaz denomina de “tradição ética”, derivada de uma “Lei não-escrita, invocada por Antígona numa bem-conhecida passagem de Sófocles” (V: 17). A passagem citada é a seguinte:

Creonte: (...) sabias que fora proclamado um édito que proibia tal ação?

Antígona: Sabia. Como não havia de sabê-lo? Era público.

Creonte: E ousaste, então, tripudiar sobre estas leis?

Antígona: É que essas, não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram.⁴³¹

A idéia que remete a essa passagem é apoiada pela engraçada cena do quarto quadro de *O Círculo de giz caucasiano*, em que Azdak discute com o policial Schauva a respeito da lebre do Príncipe, que roubou para comer:

Schauva (astuto): Eu sei, Azdak. És um homem superior, tu mesmo o dizes; por conseguinte, eu, pobre de Cristo, te pergunto: se roubam uma lebre ao Príncipe, e eu sou da polícia, que devo fazer com o criminoso?

Azdek: Schauva, Schauva, devias ter vergonha! Tu te plantas na minha frente e me fazes uma pergunta, e não há nada que possa ser mais capcioso do que uma pergunta. Como se fosses uma mulher, uma Nunowna, por exemplo, uma perdida, e como Nunowna me

⁴³⁰ BOOTH, Wayne. *The Company we Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.

⁴³¹ SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. M. H. R. Pereira. Brasília: UnB, 1997. p.45.

mostraste tua coxa, perguntando-me: ‘Que devo fazer com a minha coxa? Está me comichando’. Ela é tão inocente quanto parece? Não. Eu apanho uma lebre, mas tu apanhas um homem. Um homem é uma criatura feita à imagem de Deus; uma lebre não, sabes disso. Eu sou um comedor de lebre, mas tu és um comedor de homem, Schauva, e Deus nos julgará. Schauva, vai pra casa e penitencia-te... (Bandeira, p. 138)

E Schauva foi. Pois essa “lei-não-escrita” de que o animal deve servir para alimentar o homem mais do que para divertir os príncipes faz parte da tradição do povo, mesmo que não faça da sua realidade. Ao defender o outro lado (a outra “ética”), o policial é comparado à que se prostitui para enredar os homens.

Para basear sua afirmação, Azdak utilizou-se da intertextualidade bíblica “Um homem é uma criatura feita à imagem de Deus”, o que reafirma a teoria de Pe. Vaz de que “a religião se apresente, em todas as culturas conhecidas, como a portadora privilegiada do ethos” (V: 18). A Bíblia apresenta a história de quando os discípulos de Jesus, em um sábado, colheram espigas para se alimentar e foram acusados pelos fariseus de burlarem a lei; na ocasião, Jesus respondeu:

Nunca lestes o que fez Davi quando estava em necessidade e teve fome, ele e os que com ele estavam? Como entrou na casa de Deus, no tempo de Abiatar, sumo sacerdote, e comeu os pães da proposição, dos quais não era lícito comer senão aos sacerdotes, dando também aos que com ele estavam? Então lhes disse: O sábado foi feito por causa do homem, e não o homem por causa do sábado.⁴³²

Isto é, a lei ideal deveria servir ao homem, e não ao contrário. Essa idéia, retirada da ética popular que antecedeu as leis, é entremeada na história de Azdak, reafirmado pela ameaça de que “Deus nos julgará”, demonstrando a superioridade da ética à lei estabelecida.

Também a tradição da hospitalidade, tão presente nas culturas antigas, é preservada pelo escrivão, que não só acolhe e esconde o Grão-duque, sem saber de quem se trata, como também o alimenta, dá-lhe pouso e lhe ensina como se defender, mesmo depois de descobrir que ele não era alguém de sua classe: “Acaba de comer o teu queijo, mas come como um pobre, senão eles ainda te agarram.

⁴³² BÍBLIA, Português. *Bíblia Sagrada*: de referência Thompson. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1992. Ev. de Marcos. Cap. 2, vers. 23-27.

Será preciso que eu te ensine como procede um pobre?" (MB: 138). Esse trecho, que mostra a ênfase à tradição sem discorrer sobre ela no texto, é um exemplo profícuo do conhecimento não proposicional apresentado por Christiane Schildknecht:

Las más evidentes son en Platón las formas de conocimiento no-proposicional que se encuentran en un contexto pragmático. (...) ello significa que este conocimiento no puede transmitirse a otra persona y que no se comunica en la forma de un enunciado o de una proposición. El conocimiento no-proposicional, (...) Se muestra en la forma de un poder, de una capacidad o de una competencia en un contexto pragmático. No consiste precisamente en la formulación de un enunciado (verdadero o falso). Formas de este conocimiento práctico son, en Platón, la sabiduría de la experiencia y de la tradición. (LV: 29)⁴³³

Brecht não explica as atitudes de seu personagem, ele apresenta suas características, deixando ao público o julgamento. É também essa forma, "não proposicional", que rege o próximo traço que o marca como contraventor.

O terceiro ponto de Azdak enquanto escrivão "fora-da-lei" está localizado no momento em que ele se entrega (obrigou o policial a amarrá-lo e conduzi-lo aos "couraceiros", invertendo a ordem pré-estabelecida e fazendo valer sua ética). Se o fez, foi porque acreditava que a revolução havia trazido "novos tempos", que a ética passaria a ser regente das novas leis, e nelas, um homem que salvou a vida do Grão-duque deveria morrer. Era seu "conhecimento intuitivo":

Como conocimiento intuitivo, el conocimiento de la Idea del bien representa otra forma de conocimiento no-proposicional. El conocimiento ético, que descansa en esta forma de conocimiento no-proposicional, se manifiesta también de una manera no-proposicional: su adquisición es, según Platón, una cosa del esfuerzo y del dolor que encuentra su expresión en una 'forma de vida decorosa y cotidiana'(carta II, 340c). El conocimiento ético se muestra en las consecuencias que tiene su adquisición para la propia dirección de la vida, en una postura ética, en una razón práctica, en una capacidad. Esta posición ética

⁴³³ "As mais evidentes são em Platão as formas de conhecimento não proposicional que se encontram em um contexto pragmático. (...) isso significa que este conhecimento não pode se transmitir a outra pessoa e que não é comunicado na forma de um enunciado ou proposição. O conhecimento não proposicional (...) se mostra na forma de um poder, uma capacidade ou uma competência em um contexto pragmático. Não consiste precisamente na formulação de um enunciado (verdadero ou falso). Formas desse conhecimento prático são, em Platão, a sabedoria da experiência e da tradição". Tradução minha. SCHILDKNECHT, C. "Formas Literárias de La Filosofía".

se presenta de una manera ejemplar en la figura de Sócrates, especialmente en su forma de llevar la conversación: 'La mayor irracionalidad consiste en que alguien diga que le importa mucho la virtud y luego no se muestre más que mentiroso en sus argumentos' (LV: 31)⁴³⁴

Apesar de parecer uma atitude dismantelada e exagerada, fato de entregar-se aos couraceiros comprova a coerência entre os argumentos de Azdak e suas ações, assim como a veracidade nessa relação. A ética, para o escrivão, e posteriormente ao juiz, estava acima de seu bem estar, e somente por ela, ele seria capaz de entregar sua vida. Essa idéia se comprova com sua mudança de atitude ao descobrir que o poder havia apenas mudado de mãos, o que ficou claro quando os guardas contaram que haviam dizimado os tecelões. E foi justamente essa mudança de tática que o levou ao cargo de juiz, pois os couraceiros o escolheram por ele saber “tudo em matéria de direito”, isto é, pelo seu conhecimento da lei, e não por sua ética.

Como juiz, ele não julgou baseando-se na lei existente, mas se tornou lei, aplicando-a segundo a sua própria ética, voltando à raiz das constituições. Lei, para Azdak, é o que Pe. Vaz, quando analisa o termo “nómos”, descreve: “A etimologia de nómos aponta para némo, ou seja repartir segundo a conveniência ou o uso. Daqui a origem de eunomia, repartir com justiça, ou segundo a razão da justiça, que se celebra como a propriedade essencial da lei.” (V: 16)

Essa lei é a síntese dialética do conflito, e toda a caminhada de Azdak foi em direção a ela. Por isso, o próximo enfoque deste texto será chamado de

⁴³⁴ “Como conhecimento intuitivo, o conhecimento da idéia do bem representa outra forma de conhecimento não-proposicional. O conhecimento ético, que descansa nessa forma de conhecimento não-proposicional, manifesta-se também de uma maneira não-proposicional: sua aquisição é, segundo Platão, resultado do esforço e da dor que encontra sua expressão em uma ‘forma de vida decorosa e cotidiana’(Carta II, 340c). O conhecimento ético se mostra nas conseqüências que têm sua aquisição para a própria direção da vida, numa postura ética, numa razão prática, numa capacidade”. Tradução minha. SCHILDKNECHT, C. “Formas Literárias de La Filosofia”.

5.3.2.6 AZDAK, A LEI

A primeira indicação de que o juiz submeteu a lei anterior é o tratamento que Azdak dá à constituição:

Azdak: (...) Me traga aquele livro grosso, que eu sempre faço de almofada para sentar!. (Schauva apanha em cima da cadeira de Juiz um grande livro, que Azdak se põe a folhear.) Isto aqui é o Código das Leis, e você é testemunha de que eu sempre fiz uso dele.

Schauva: Pelo menos para sentar em cima. (GC: 278)

Nessa passagem, em que o humor se sobrepõe à dramática situação do juiz que está temendo ser enforcado, a metáfora do livro de leis sobre o qual se senta apresenta o relacionamento, nesses dois anos de magistrado, entre Azdak e a antiga lei: dominada, ela passou a servir para o que o juiz determinasse, ou precisasse; submetida, ela ficava embaixo dele nos momentos dos veredictos. Nessa hora difícil, em que está preste a perder o poder (após os dois anos, quando os antigos reassumem), busca o Código para tentar fazer as pazes, e se livrar de alguma maneira. O que sabe que não seria possível:

Pois eu costumava fazer vista grossa aos que nada tinham, isto vai me custar caro. Ajudei a pobreza a se sustentar nas magras pernas, e eles me levarão isso à conta de bebedeira; meti o nariz nos bolsos dos ricos, o que é considerado uma obscenidade. E não posso me esconder em parte alguma, porque todos me conhecem, pois a todos tenho ajudado... É o fim. Mas eu não darei a ninguém o prazer de mostrar grandeza da alma. (Para Schalva) Peço-te de joelhos que tenha dó de mim, não te vás embora, a saliva me corre da boca, tenho medo de morte. (MB: 167)

É o preço a pagar pelo conflito ético: “Pai, se possível, passa de mim este cálice”, numa sociedade em que o poder estabelecido pune a transgressão. Brecht utiliza-se de uma metáfora para apresentar ao público a diferença entre a lei e a justiça, e também as consequências que esse embate pode trazer. E o uso dessa e de outras figuras de linguagem, na relação ética-literatura, remetem a Platão:

La metáfora, la ironía socrática y la aporía pertenecen a las formas de comunicación indirecta propias de los diálogos platónicos: estos no dan ninguna respuesta definitiva, sino que con su carácter aporético apuntan más allá de sí mismos persistiendo en la

cuestión. El lectores reconducido hacia sí mismo a través de los pasajes metafóricos, aporéticos y vacíos de contenido, de los diálogos. Los procesos de formación del saber filosófico no son simplemente presentados en el diálogo, sino que contagian también al lector. (LV: 36)⁴³⁵

As três figuras de linguagem apontadas estão presentes em *O círculo de giz caucasiano*; a metáfora do livro de leis, o tratamento irônico que Azdak reserva aos poderosos e a aporia do julgar melhor estando bêbado são apenas alguns exemplos dessa marca que permeia todo o texto.

Para mostrar como era aplicada a nova lei, o texto apresenta três julgamentos de Azdak, além do principal, referente ao círculo de giz. O terceiro é o melhor para exemplificar a postura do juiz enquanto lei.

Dois grandes proprietários de terra levam a juízo uma velha camponesa que mantinha uma vaca pertencente a um deles, e um presunto do outro. O segundo também reclamava que vacas dele haviam sido mortas para que deixasse de cobrar o arrendamento do lote da senhora. Ela atribui, tanto os bens quanto o perdão da dívida, à atuação de “*São Banditus*”, que os proprietários acusam ser Irakli, cunhado dela, um justiceiro que roubava dos ricos para dar aos pobres. Esse personagem é o que mais se aproxima do juiz enquanto contraventor. Azdak multou os proprietários em “quinhentas piastras”, por não acreditarem em milagre e absolveu a velha e o “*São Banditus*”, a quem ofereceu vinho depois da sentença, precedida pela declaração lírica:

Azdak: Boa velha (Mutterchen), por pouco não te chamo mãe Geórgia, a dolorosa,
A esbulhada, cujos filhos estão na guerra,
A esmurrada, a que, cheia de esperanças,
Chora se ganha uma vaca,
Se admira se não é batida. Boa velha, te imploramos, os danados,

⁴³⁵ “A metáfora, a ironia socrática e a aporia pertencem às formas de comunicação indireta próprias dos diálogos platônicos: eles não dão nenhuma resposta definitiva, mas com seu caráter paradoxal apontam além de si mesmos, persistindo na questão. O leitor é conduzido em direção a si mesmo através das passagens metafóricas, aporéticas, irônicas e vazias de conteúdo dos diálogos. Os processos de formação do saber filosófico não são simplesmente apresentados nos diálogos, mas contagiam também o leitor”. Tradução minha. SCHILDKNECHT, C. “Formas Literárias de La Filosofia”.

Que nos julgue com clemência! (MB: 163).

A ética da tradição, que respeita as velhas e viúvas, agora é Lei, e ao contrário de ser fruto da bebedeira ou da sordidez, como o julgamento de Azdak foi definido por outros personagens, essa lei decorre de uma “profunda filosofia”:

Pues se necesita frecuentemente una profunda filosofía para restituir a nuestro sentimiento el primitivo estado de inocencia, para encontrarse a si mismo entre los escombros de cosas ajenas, para empezar a sentir por si mismo, hablar por si mismo, y casi quisiera decir también para existir una vez por si mismo. (LV: 39)⁴³⁶

Essa “profunda filosofia” regeu também o julgamento principal, o do “*Circulo de giz*”. Para Azdak, estava bem claro que a criada Grusche não era a mãe verdadeira, assim como que a mulher do governador queria a criança para readquirir seus bens. Ele cobrou dos advogados da segunda, e liberou de pagamento a primeira, seguindo sua ética.

No meio do julgamento, uma disputa com Simon trouxe à tona outro vínculo com a tradição: os provérbios. Segundo a teoria de Lichtenberg: “El camino y no el resultado de este pensamiento, el acompañar a alguien y no la teoría argumentativa, la formación autónoma y no la recepción acrítica del conocimiento filosófico se encuentran también en el punto central de la forma: no la forma científica, cerrada y sistemática del tratado, sino la forma abierta y literaria del aforismo.” (LV: 37)⁴³⁷

O aforismo é um dos símbolos da tradição, da “sabedoria do povo”, do que

⁴³⁶ “Pois se necessita freqüentemente de uma profunda filosofia para restituir ao nosso sentimento o primitivo estado de inocência, para encontrar-se a si mesmo entre os escombros das coisas alheias, para começar a sentir por si mesmo, falar por si mesmo e caso deseje dizer, também para existir uma vez por si mesmo”. Tradução minha. SCHILDKNECHT, C. “Formas Literárias de La Filosofia”.

⁴³⁷ “O caminho, e não o resultado desse pensamento, o acompanhar alguém, e não a teoria argumentativa, a formação autônoma e não a recepção acrítica do conhecimento filosófico se encontram também no ponto central da forma: não a forma científica, cerrada e sistemática do tratado, mas a forma aberta e literária do aforismo”. Tradução minha. Apud SCHILDKNECHT, C. “Formas Literárias de La Filosofia”.

se passou de geração em geração. O personagem Simon, soldado, noivo de Grusche, é o que, desde o começo da peça, ilustra suas argumentações com esse símbolo. Durante o julgamento, após ouvir de Azdak que os pobres querem lei, mas não querem pagar (“Quando vão ao açougueiro, sabem que têm que pagar; mas quando procuram o Juiz, vão como quem vai para um velório”), Simon retruca:

Simon (em voz alta): ‘Quando se ferra co cavalo, o carrapato estica as pernas’, diz o ditado.

Azdak (aceitando a provocação, de bom grado): ‘Mais vale uma jóia no estrume, do que uma pedra na água corrente’.

Simon: ‘bonito dia! Vamos pescar? Disse o anzol à minhoca’

Azdak: ‘O dono de mim sou eu, disse o criado, e cortou o pé fora’.

Simon: ‘Eu amo a vocês todos como um pai, falou aos camponeses o Czar, e o próprio filho mandou degolar’.

Azdak: ‘O pior inimigo do idiota é ele mesmo.’

Simon: Mas ‘o peido é assim porque não tem nariz. (GC: 290)

É uma cena leve, engraçada, em que ambos estão bem à vontade em seu universo da “lei-não-escrita”, da tradição popular. De uma conversa dessas, a governadora e seus advogados não participam, pois eles fazem parte de uma outra ética, são regidos por outras leis. Nessa tradição, porém, o sangue tem um valor sagrado: a família é constituída por pessoas do mesmo sangue – “filho de peixe, peixinho”, “o filho da onça carrega a pinta”, “a águia criada entre as galinhas é águia”. O filho, pela tradição, deveria viver com sua mãe de sangue, que conforme os advogados “concebeu nos sagrados êxtases do amor, carregou-o no seu corpo, alimentou-o com o seu sangue, deu à luz com dores” (MB: 177), e por isso, mesmo depois de tanto tempo, requer a criança. E por isso, houve tanta hesitação no veredicto do juiz. Mesmo assim, Azdak a entrega para a que lhe deu seu tempo, seus cuidados, a que gastou com ele o seu dinheiro, numa aparente quebra da lógica até aqui exposta por ele.

Mas esse fato, em vez de lhe tirar o caráter de “personalidade de ética excepcional”, (V: 30), vem complementar as características apontadas para o portador do “Conflito ético”, da “transgressão”:

Conquanto imanente ao movimento do ethos, a transgressão não é, porém, como quer P. Tillich, o desenlace normal desse movimento, mas como que o transbordamento de uma

plenitude de liberdade que os limites do *ethos* socialmente estabelecido não podem conter. Ela dá, assim, testemunho desse *ethos* do qual prorrompe e, ao mesmo tempo, anuncia o advento de um novo mundo de valores. É nessa face positiva da transgressão que a força criadora do conflito ético se apresenta nítida e irresistível, descobrindo no seu fundo, a própria natureza do *ethos*. O *ethos*, afinal, não é, senão o corpo histórico da liberdade, e o traço do seu dinamismo infinito inscrito na finitude das épocas e das culturas. (V: 34,35)

Com a atitude tomada no julgamento final, Azdak consegue o “transbordamento” na ética que apregouou e viveu; ela revela a ética do autor, defensor de que a “coisa” pertence a quem cuidar bem dela. Nesse ponto, a personagem completa sua função dialética, ao mostrar o que Hegel denominou de “movimento”⁴³⁸, isto é, que mesmo o novo, como o caso da lei de Azdak, regida pelo *ethos*, a qualquer momento não estará mais nessa posição, será ultrapassado por algo mais novo ainda, numa constante modificação.

Azdek apresenta-se, portanto, como uma força criadora do conflito ético, por algumas características, tais como as posturas tomadas desde o início de seu aparecimento no texto, sempre voltado a defender e agir dentro de uma ética própria e diferente da apresentada pelo poder constituído, mesmo que essa ação acarretasse dano próprio, como no caso em que se entregou à guarda por ter escondido o Grão-duque. Ao se tornar juiz, transformou essa Ética (*ethos*) em Lei (*nómos*), como síntese dialética da questão. Regeu seus julgamentos dentro da tradição popular, submeteu a antiga lei à “almofada” para sentar-se e trouxe à tona o verdadeiro sentido do *nómos*, “repartir segundo a conveniência ou o uso”, e *eunomia*, “repartir com justiça, ou segundo a razão da justiça”; julgando aparentemente de forma incoerente o caso da criança, buscou, além de seguir a tradição de proceder sabiamente (copiando Salomão e a antiga tradição oriental) anunciou “o advento de um novo mundo de valores”. Por isso que, dialeticamente falando, esse personagem é bem estruturado.

⁴³⁸ Vide capítulo um, tópico *Hegel*.

Vaz apresenta que Sócrates, Jesus Cristo e Buda, como regedores de conflito ético, conquistaram seguidores, pessoas que trocaram seus conceitos éticos pelos desses líderes (V: 31); no caso de Azdak, porém, os “seguidores” não aparecem, pois o juiz não conseguiu quem o entendesse no texto. A solução para esse impasse está no comentário de Habermas de que “O texto pode engolir não somente o autor, mas também a diferença categorial entre ficção e realidade, no momento em que torna transparente em si mesma a operação de produção de um novo mundo.”⁴³⁹ Como Azdak conseguiu superar até mesmo as expectativas de seu autor no que diz respeito aos julgamentos que promulgou, essa ficção tinha em vista, como todo o trabalho brechtiano, um mundo em transformação, e isso faz com que se atribua ao público o possível seguidor de Azdak, como regedor de uma lei baseada na ética popular.

5.3.3 Características líricas

Conforme explicado no capítulo dois, há duas formas de se analisar as canções de uma peça de teatro: como texto cênico, com suas características líricas e épicas, e como texto para ser cantado, com toda uma nomenclatura ligada ao som ao qual a letra está se adequando. A abordagem se restringirá, neste trabalho, a analisar as letras de canções como texto cênico, tanto nas características líricas quanto nas épicas.

O que não quer dizer que a música, assim como sua interpretação, não tenha importância fundamental no trabalho brechtiano; em *O círculo de giz caucasiano*, por exemplo, o autor destaca que, na cena em que Grusche resgata a criança, a forma fria do menestrel entoar a canção “põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade se pode transformar em fraqueza suicida” (PO 71)

⁴³⁹ HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico: Estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 242.

intensificando a aplicação dialética do texto. Esse tipo de música preconiza o distanciamento, reforçando a idéia de que, em Brecht, o poeta, capaz de criar textos de lirismo intenso, caminha sempre ao lado do teórico, que utilizando a lírica além do característico “momento de pausa”, amplia essa função para uma lírica em que a pausa deve ser um momento de reflexão.

Pela concepção de Hegel, “enquanto a épica apresenta (...) a totalidade do espírito nacional, (...) a poesia lírica foca apenas um lado particular desta totalidade”⁴⁴⁰. Mesmo sendo comumente apresentado como um gênero dissociado do enfoque social, a lírica teve lugar na obra de Brecht também em sua terceira fase. Apesar de crer que a épica seria a solução para o drama em uma época “científica”, a opção de Brecht pela diversificação o levou a esse investimento, não prioritário, mas providencial.

Um lirismo que preconiza o “*real e humano*”⁴⁴¹ é o que se vai encontrar na obra brechtiana. Em grande parte dos casos, ela segue a tendência da lírica de Rimbaud ou dos outros simbolistas na questão da despersonalização, o que não quer dizer que seja totalmente objetiva; nesse caso, a postura de Staiger é extremamente elucidativa, quando explica que a poesia lírica não tem que representar o mundo interior, só porque não representa o exterior, “‘interno’ e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica”⁴⁴². Essa característica não atinge em nada a qualidade do gênero na obra brechtiana. Ao contrário, nos dramas de Brecht são encontrados muitos poemas

⁴⁴⁰ HEGEL, G.W.F. *Estética*: poesia VII... p. 294.

⁴⁴¹ Paolo Chiarini aborda alguns aspectos líricos nas peças de Brecht; citando partes de *A Alma Boa de Se-Tsuan*, ele comenta: “Mas, como deixar de lhe observar que justamente esse mesmo lirismo da situação das duas personagens que naquela situação se enfrentam brota da noção que temos dos antecedentes, da história pessoal, por exemplo, de Shen Te? Somente naquela perspectiva o lirismo da protagonista se torna **real e humano**, e não se dissolve no quadrinho idílico ou no delicado arabesco” . [grifos meus] CHIARINI, P. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 245.

⁴⁴² STAIGER, E. op. cit., p. 58.

recheados de lirismo, que enriquecem e se combinam às tramas, servindo, grande parte das vezes, aos propósitos do dramaturgo de criar o efeito de distanciamento no público. Em *O Círculo de Giz Caucasiano*, a criada Grusche é responsável por algumas das inserções líricas, como o poema que declama na despedida de seu noivo, que vai para a guerra:

Geh du ruhig in die Schlacht, Soldat
Die blutige Schlacht, die bittere Schlacht
Aus der nicht jeder wiederkehrt:
Wenn du wiederkehrst, bin ich da.
Ich werde warten auf dich unter der grünen Ulme
Ich werde warten auf dich unter der kahlen Ulme
Ich werde warten, bis der Letzte zurückgekehrt ist
Und danach.

Kommst du aus der Schlacht zurück
Keine Stiefel stehen vor der Tür
Ist das Kissen neben meinem leer
Und mein Mund ist ungeküßt
Wenn du wiederkehrst, wenn du wiederkehrst
Wirst du sagen können: alles ist wie einst. (GW: 2018)⁴⁴³

As características básicas que fazem com que muitos poemas participem do gênero lírico podem ser encontradas nessa fala: musicalidade, pequena extensão, rimas (na primeira estrofe: ABCCB CDBDBECB, e na segunda com “Schlacht”, “Soldat”, “zurück”, “Tür”, “ungeküßt”, “leer”, “wiederkehrst”), repetições (na primeira, o jogo com “ich”, “dich”, “Milch”; na segunda, com “Schlacht”, “wiederkehr”, “Ulme”, “wenn du wiederkehrst”) e aliterações (a abundância de “m” e “w”, na primeira, e os “s”, “b” e “w”, na segunda). Efeitos que soam “como música”, através do “apelo ao ouvido”, conforme as fórmulas da lírica do simbolista Verlaine, mas com um diferencial: foi feito para os palcos.

⁴⁴³ “Vá tranquilo para a batalha, soldado/A batalha sangrenta (blutige Schlacht), a batalha amarga (bittere Schlacht)/ Da qual nem todos voltam/Se (quando) você voltar, eu estarei lá (wenn, em alemão, pode ser traduzido como: “se” ou “quando”)/Esperarei por você sob o olmeiro verde /Esperarei por você sob o olmeiro seco /Esperarei até o último voltar /E ainda mais// Voltando você da guerra/ Nenhuma bota encontrará à minha porta /O travesseiro ao lado do meu estará vazio /E minha boca nunca terá sido beijada /Se (quando) você voltar, se (quando) você voltar (wenn du wiederkehrst) /Você poderá dizer: tudo está como antes.” Tradução minha.

Em seus comentários sobre o ator responsável pelo papel de Simon nessa cena, Brecht elogia a forma distanciada com que o papel é executado, mostrando ser benéfica ao público e ratificando a afirmação deste trabalho de que a lírica, sob forma de distanciamento, se sujeita à teoria do autor.

Vagando entre o subjetivo e o objetivo, um diálogo lírico entre o recitante e os músicos, do segundo quadro, aponta para a complexidade do assunto:

Der Sänger: Warum heiter, Heimkehrerin?

Die Musiker:

Weil der Hilflose sich

Neue Eltern angelacht hat, bin ich heiter. Weil ich den Lieben

Los bin, freue ich mich.

Der Sänger: Und warum traurig?

Die Musiker:

Weil ich frei und ledig gehe, bin ich traurig

Wie ein Beraubter

Wie ein Verarmter. (GW: 2036)⁴⁴⁴

A antítese entre “heiter” (contente) e “traurig” (triste), mantida no contrasenso da alegria por perder o que ama e tristeza por estar livre e desimpedida, faz parte das características líricas de um texto que tem como marca o comentário de Anatol Rosenfeld sobre o lírico que exprime o “próprio estado de alma” de uma “voz central – quase sempre um eu”. Mas, nesse caso, parodiando Rimbaud, o “eu” é um “outro”: ao colocar a resposta de Grusche na fala dos músicos, o teórico Brecht distancia o espectador da cena, buscando, com isso, neutralizar o máximo possível o envolvimento que a beleza do texto do poeta e a sublimidade da situação possam gerar. Mais uma vez, a lírica utilizada com função de gerar distanciamento, e a contraposição entre uma noiva que quer voltar para casa e uma mãe que deseja salvar o filho revela ao público a dialética brechtiana.

Em outras partes, o autor optou por outro tipo de recurso. Existem exemplos no texto em que o “eu” e o “tu” se misturam, numa autêntica característica

⁴⁴⁴ Cantor: *Por que toda essa alegria, moça que vai para casa?/* Músicos: *Porque o desamparado, só por saber sorrir,/ arranjou novos pais – daí minha alegria: fiquei livre do fardo a que tão bem queria. /* Cantor: *E por que tanta tristeza? /* Os músicos: *Fiquei livre, mas triste/ como quem foi roubada/ e assim ficou sem nada.* (CG, 221).

do drama lírico: na lírica, a mesma identidade caracteriza o eu e o tu⁴⁴⁵. Como exemplo, a despedida de Grusche, apresentada acima, ou a canção do batismo de Michael:

Da dich keiner nehmen will
 Muß nun ich dich nehmen
 Mußt dich, da kein andrer war
 Schwarzer Tag im mageren Jahr
 Halt mit mir bequemen.
 Weil die Milch so teuer war
 Wurdest du mir lieb
 (Wollt dich nicht mehr missen.)
 Werf dein feines Hemdlein weg
 Wickle dich in Lumpen
 Wasche dich und taufe dich
 Mit dem Gletscherwasser
 (Mußt es überstehen) (GW: 2041)⁴⁴⁶

A sonoridade garantida pela repetição de “w”, “m - n” e os diferentes sons da letra “r” colaboram com musicalidade, que unida à declaração de amor “real e humana” do texto, garantem o lirismo. Como a lírica rimbaudiana⁴⁴⁷, porém, Brecht preconizou o cotidiano – o preço do leite, os pés machucados, os trapos – para buscar uma maior objetividade no poema e não abrir mão do distanciamento que tal realidade, deslocada de sua situação e inserida num contexto lírico, pode proporcionar.

Outra forma de conciliar o poeta ao teórico que visava o estranhamento é observada quando Grusche canta para Michael, na casa de Laurenti:

Da machte der Liebe sich auf, zu gehen

⁴⁴⁵ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naifi, 2001. p. 98.

⁴⁴⁶ *Já que ninguém o quis/Eu tive que tomá-lo/Precisou você, que não tinha ninguém/Em uma tarde negra, em um ano difícil/Encontrar em mim aconchego./Porque eu o carreguei tanto/E com os pés machucados/Porque o leite estava tão caro/Você foi amado por mim/ (eu não quero mais perdê-lo)/ Eu tiro essa roupa de inimigos/E o visto em trapos/Eu lavo você e batizo você/Com a água do gelo/(Tem que suportar).* Tradução minha.

⁴⁴⁷ Em poemas como *As catadeiras de piolhos* ou *No cabaré verde*, Rimbaud buscou no dia-a-dia da população simples a sua temática.

Da lief die Anverlobte bettelnd ihm nach
 Bettelnd und weinend, weinend und belehrend:

Liebster mein, Liebster mein
 Wenn du nun ziehst in den Krieg
 Wenn du nun fichtst gegen die Feinde
 Stürz dich nicht vor den Krieg
 Und fahr nicht hinter dem Krieg
 Vorne ist rotes Feuer
 Hinten ist roter Rauch
 Halt dich in des Krieges Mitten
 Hald dich an den Fahnenträger.
 Die ersten sterben immer
 Die letzten werden auch getroffen
 Die in der Mitten kommen nach Haus. (GW: 2048)⁴⁴⁸

Esse “pensamento concebido num contexto emocional”⁴⁴⁹ é introduzido por um narrador, que tem a função de dissociar Grusche do poema de conselhos ao amado; da mesma maneira que a épica na dramática, essa inserção visa criar distanciamento na cena lírica, em um exemplo de hibridismo dos três gêneros.

Também algumas canções se destacam por carregarem a lírica na forma, como a balada dos “*Quatro generais*”, que Grusche canta no início do segundo quadro. Brecht conserva a característica dessa forma de “canto narrativo de um episódio”⁴⁵⁰, que é considerada lírica por “deixar transparecer... os sentimentos”; no caso, a alegria da criada, sentimento fora de contexto, num momento em que a dramática exigiria tensão e medo por causa da fuga.

Vier Generäle
 Zogen nach Iran.
 Der erste führte keinen Krieg
 Der zweite hatte keinen Sieg
 Dem dritten war das Wetter zu schlecht.

⁴⁴⁸ *Daí o amado se prepara para partir/ Daí a noiva o seguia correndo e rezando/ rezando e chorando, chorando e advertindo:// amado meu, amado meu/ se você agora se enfiou na guerra/ Se você agora combate o inimigo/ Não se lance na linha de frente/ E não se coloque na linha de trás/ Na frente é fogo vermelho/ Atrás é fumaça vermelha./ Fique no meio/ Fique junto ao que carrega a bandeira./ Os primeiros morrem sempre/ Os últimos sempre são encontrados/ Os do meio voltam para casa.* Tradução minha.

⁴⁴⁹ PEACOCK, R. *Formas de Literatura Dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p. 228.

⁴⁵⁰ CAMPEDELLI, S.Y. *Literatura: História e texto*. Vol. 1. São Paulo: Saraiva, 1999. v. 1. p. 104.

Dem vierten kämpften die Soldaten nicht recht.
 Vier Générale
 Und keiner kam an.
 Sosso Robakidse
 Marchierte nach Iran
 Er führte einen harten Krieg
 Er hatte einen schnellen Sieg
 Das Wetter war ihm gut genug
 Und sein Soldat siehe gut genug schlug.
 Sosso Robakidse
 Ist unser Mann.(B1: 117)⁴⁵¹

Essa cena reflete a atitude do artista, inclusive de Brecht, naquele momento, que também era um fugitivo, de situação insegura, mas “cantava”, através de suas peças capazes de divertir.

Lembrando que, no drama, “falas de encher espaço ou tempo não têm razão de ser, e, constituem deslizos de estrutura”⁴⁵², Brecht utilizou essa balada para interromper a ação, observando a capacidade desse gênero de se tornar ‘momento de pausa’, que Kenneth Burke atribui como característica essencial da lírica.

A mesma peculiaridade está presente na “prece sem resposta” de Azdak à Velha camponesa:

Mutterchen, fast nennte ich dich Mutter Grusinien, die Schmerzhafte.
 Die Beraubte, deren Söhne im Krieg sind.
 Die mit Fäusten Geschlagene, Hoffungsvolle!
 Die da weint, wenn sie eine Kuh kriegt.
 Die sich wundert, wenn sie nicht geschlagen wird.
 Mütterchen, wolle uns Verdammte gnädig beurteilen! (B1: 168)⁴⁵³

Poema totalmente descontextualizado da ação cômica que a precedia e a sucedeu; na verdade, um “momento de pausa” na ação. Essa alternativa é explicada

⁴⁵¹ *Foram quatro generais/ Em marcha sobre o Irã./ De guerra, nada entendia o primeiro;/ Nem de vitória entendia o segundo; /para o terceiro, o clima era danado;/E o quarto não comandava os soldados./Foram quatro generais/Nenhum deles chegou lá. // Sosso Robakidze/ Marchou para o Irão/ Duramente combateu/ Em pouco tempo venceu./ Sempre bom o tempo ele achava/ Sempre os seus soldados gabava./ Sosso Robakidze/ É o nosso campeão (GC: 211).*

⁴⁵² MOISÉS, M. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1997, p.126.

⁴⁵³ *Boa velha, por pouco não te chamo mãe Geórgia, a dolorosa, /A esbulhada, cujos filhos estão na guerra,/ A esmurrada, a que, cheia de esperanças,/ Chora se ganha uma vaca,/ Se admira se não é batida./ Boa velha, te imploramos, os danados, que nos julgue com clemência! (MB: 163).*

porque a cena do julgamento da Velha camponesa, apesar da inclusão épica em que a personagem narra os “milagres”, apresenta dois personagens ímpares, passíveis de empatia, que é o caso da própria Velha e do bandido Irakli. Com os versos acima, Brecht distancia o público desses personagens, mostrando que a Velha nada mais é do que uma representante do povo que o autor pretendia apresentar como juiz de uma sociedade opressora, e o que se precisa analisar é a situação injusta em que esse povo se encontra – a que leva um homem a se tornar bandido para fazer justiça. É preciso uma pausa para a assimilação desse antagonismo. E mais uma vez, a lírica desempenha esse papel.

A cena de lirismo mais intenso da peça é percebida no reencontro entre Grusche e Simon. Grusche está agachada na beira do rio, olhando para trás, para as crianças que, brincando, saem de cena; a rubrica prossegue: “quando se volta, avista o soldado Simão Chachava na outra margem do regato. Este veste um uniforme rasgado” (MB: 127). Logo que começam o diálogo, ela se levanta e a conversa se dá com os dois, imóveis, um em cada lado do suposto riacho. Alegria, tristeza, decepção e desespero permeiam a cena, sem necessariamente estarem explícitas nas falas; elas remetem à defesa do teatro estático feito por Fernando Pessoa, para quem o drama deveria ser lírico, isto é, “revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações... Pode haver revelação de almas sem ação”. Nessa cena, os personagens, velados um para o outro, revelam suas almas ao público através do diálogo que não representa uma evolução na ação, e também não se restringe a narrativas.

As indicações cênicas de silêncio remetem, na forma aplicada, aos comentários de Szondi de que “Na lírica, mesmo o silêncio se torna linguagem”⁴⁵⁴, e “no drama lírico, a linguagem e a ação não coincidem necessariamente”⁴⁵⁵. Sem

⁴⁵⁴ SZONDI, op. cit., p. 50.

⁴⁵⁵ Id. Ibid. p. 98.

conseguirem se entender – Brecht utilizou o narrador para explicitar ao público o que eles pensavam, mas não diziam, num grande exemplo de hibridismo entre os três gêneros – a cena começa e acaba com a moça no mesmo lugar e sozinha, já que o soldado, totalmente equivocado por causa da conversa que tiveram, ou, na verdade, da que não tiveram, foi embora. É a fala que não elucida, como a do narrador, nem é ferramenta da ação, como a da dramática. É a da pausa, da introspecção, da revelação de alma, da prece, enfim, a que remete ao gênero lírico e marcou presença em *O círculo de giz caucasiano*.

A diferença entre essa cena e outras que optam por esse tipo de lirismo é que a lírica de Brecht em *O círculo de giz caucasiano* tem objetivos diferentes da de *Baal*, por exemplo, em que o autor não fazia questão de ser entendido e a razão era realmente demonstrar a incomunicabilidade entre os seres. Na última fase de seu trabalho, e principalmente durante a segunda Guerra Mundial, Brecht precisava aproveitar cada fala, mesmo lírica, para comunicar a situação de sua época. Por isso, o que se observa nesse momento lírico da peça é uma série de contradições que, unidas, buscam levar um espectador distanciado ao entendimento real das conseqüências das guerras.

Simão foi promovido, mesmo assim, está rasgado, voltou com vida, mas perdeu sua noiva e seus planos para o futuro, continua hábil com os provérbios, mas os seus pensamentos são apresentados pelo narrador como contrários à ética popular que rege a peça e levou Grusche a arriscar sua vida para salvar Michael: “Die Schlacht fing an im Morgengraun, wurde blutig am Mittag. /Der erste fiel vor mir, der zweite fiel hinter mir, der dritte neben mir./ Auf den erste trat ich, den zweiten ließ ich, den dritten durchbohrte der Hauptmann. /Mein einer Bruder starb an einem Eisen, mein anderer Bruder starb an einem Rauch.” (B1: 149)⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ “A batalha começou ao amanhecer e tornou-se sangrenta ao meio dia./ O primeiro caiu em frente de mim, o segundo caiu atrás de mim, o terceiro perto de mim. / Passei por cima do

Brecht não pretendia demonstrar, com sua peça, a bondade pessoal de Grusche. Ela ajudou o menino que precisava de auxílio. Como portadora da ética popular, em que,

(...) wer einen Hilferuf nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch
Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen
Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus (B1: 115)⁴⁵⁷

Brecht mostra que a guerra é a que leva o povo a abrir mão de sua tradição e a adotar a da guerra, individualista, que se assemelha à do capitalismo, combatido pelo autor. Mais que sua roupa ou noiva, o que Simon perdeu foi a sua identidade como povo, e por isso, não pôde ouvir o que Grusche, portadora dessa ética, dizia. Também neste caso, a lírica teve como justificativa a teoria brechtiana.

5.3.4 Características épicas

O crítico literário A. Wirth avalia *O Círculo de Giz Caucasiano* como uma peça escrita contra a teoria tradicional do teatro dramático. Essa posição é compartilhada e especificada por Anatol Rosenfeld:

As intenções épicas de Brecht foram levadas ao extremo no *Círculo de Giz*, obra que é um verdadeiro “conto enquadrado”, uma peça dentro da peça. Mercê desse artifício, a fábula central do *Círculo de Giz* é apresentada como coisa passada a um público cênico contemporâneo que, antes, representou o episódio inicial da “moldura”. Mas dentro deste caso passado (isto é, essencialmente narrado) é introduzida mais uma estória, a do juiz Azdak – uma peça dentro da peça dentro da peça.⁴⁵⁸

Rosenfeld, ao citar a peça dentro da peça dentro da peça, indica o que,

primeiro, abandonei o segundo, e o terceiro foi traspassado pelo sabre do capitão./ Um irmão meu foi ferido por arma branca, outro por bala de canhão”. (MB: 131).

⁴⁵⁷ “quem ouve um grito de socorro/ E faz ouvidos moucos e passa: nunca mais/ Ouvirá o doce apelo de seu amado,/ Nem o canto de melro na madrugada, nem o delicado/ Suspiro dos vindimadores exaustos às Ave-Marias” (MB: 74).

⁴⁵⁸ ROSENFELD, A. *O teatro moderno...*, p. 158.

talvez, seja o mais importante na defesa do hibridismo de gêneros: a peça-mãe inclui, sob a forma de um menestrel, um narrador, representante da épica. Uma definição mais completa de *O círculo de giz caucasiano*, porém, deve apresentá-la como as duas peças dentro da peça dentro da peça, pois a história é contada pelo menestrel no contexto das tribos russas (uma peça), a segunda peça principal é a que contextualiza a revolta e tomada de poder, da qual afluem duas outras peças: a da criada com seu noivo e sua odisséia com o menino, e a do juiz Azdak. No final, a contra-revolta e retomada de poder unem Azdak, Grusche e a Governadora, concluindo as três peças, e a última fala do menestrel as une à peça mãe.

Outras características acompanham esse hibridismo. Considerada a melhor peça do autor⁴⁵⁹, *O círculo de giz caucasiano* integra o projeto de Brecht para a formação de um teatro crítico, não alienado, que, segundo ele, deveria se desvencilhar do drama “*aristotélico*” e que poderia ter ainda utilidade em um mundo “*passível de transformação*”, por possibilitar o distanciamento observado por Schiller em sua carta a Goethe⁴⁶⁰ sobre a diferença entre a épica e a dramática. Em seus comentários sobre a épica, Emil Staiger inclui: “Esse distanciamento pode diminuir em algumas passagens da obra. Mas não desaparece totalmente em parte alguma”⁴⁶¹.

Para geral transformação na sociedade, Brecht teorizou e aplicou, o mais

⁴⁵⁹ PEIXOTO, F. *Brecht, vida e obra...*, p. 239-240.

⁴⁶⁰ A ação dramática movimenta-se perante mim, enquanto sou eu quem se move em torno da ação épica, que está como que imóvel. No meu parecer, esta distinção é muito importante. Se é o acontecimento que se desenrola perante mim, eu fico rigorosamente acorrentado pelos sentidos, ao presente, a minha fantasia perde toda e qualquer liberdade, uma constante intranquilidade surge e persiste em mim, terei de me manter, sempre, diretamente preso ao objeto; a retrospectão e a meditação estão-me vedadas, porque uma força estranha me leva. Se for eu a mover-me em torno do acontecimento, que não se me pode escapar, ser-me-á possível caminhar sem por ele acertar o meu passo, poder-me-ei deter mais ou menos tempo, conforme as minhas necessidades subjetivas, poderei permitir-me retrocessos ou antecipações.

⁴⁶¹ STAIGER, E. *Op. cit.* p. 52.

profundamente que pôde, a épica na dramática. Na obra brechtiana, o distanciamento se dá através da narração desenvolvida por menestrel, cartazes com textos antecedendo os atos ou mesmo atores que assumem a postura narrativa no decorrer da peça; através de cenas não seqüenciais, sem seguir uma linha começo-meio-fim (a personagem Schlink, na peça *Na selva das cidades*, revela: “O último episódio não é mais importante que qualquer outro”) e todas as características até aqui apontadas, que tornaram Brecht um ícone no hibridismo drama épico.

Em *O círculo de giz caucasiano*, a narrativa interfere no drama durante toda a peça, com diversas funções, que serão o foco deste estudo. Sempre deve ser levado em conta que Brecht escreveu *O círculo...* tendo em vista a apresentação, o que garante sua marca dramática, já que o texto épico “basta-se e cumpre-se como fim em si próprio”⁴⁶². Essa característica é fundamental para a caracterização do hibridismo.

A peça é dividida em seis quadros, titulados, sendo que cada um deles apresenta características épicas peculiares. O primeiro, *Der Streit um das Tal (A questão em torno do vale)*, funciona com prólogo aos outros cinco. Situada temporalmente e no espaço – trata de um encontro no final da Segunda Guerra Mundial numa região do Cáucaso – essa cena mantém a unidade de tempo e espaço prevista para o texto dramático, por se limitar ao local da reunião e o enredo se dar em apenas alguns minutos. Também possui um conflito: o vale em litígio, e é preciso decidir quem ficará com ele; essa ação discorre livremente, sem a intervenção de narrador de qualquer espécie, de forma encadeada, progressiva e linear, convergindo para o clímax, que é o acerto final, premiado, inclusive, com o menestrel, que cantaria seus versos para comemorar.

Enfim, se a peça se restringisse ao primeiro ato, ela poderia ser considerada uma obra dramática. Essa é, porém, a única parte em que o drama não

⁴⁶² MOISÉS, *A criação literária: Prosa II...*, p.126.

foi mesclado à épica. No decorrer do texto, o narrador, menestrel ou personagem, situa o espectador, introduz cenas e canções, explica o que se passa, descreve, resume, organiza o texto, opina, lança suposições e conclui o trabalho. Também nesse hibridismo, observa-se o tratamento dialético do autor buscando criar o distanciamento no público.

A segunda parte, que agrega os atos dois, três e quatro, já inicia com narrativa. Em *Das Hohe Kind (A criança ilustre)*, título do segundo ato, o menestrel abre a cena situando o espectador quanto à história que inicia:

Outrora, na época sangrenta
 Reinava nesta cidade, apelidada a Réproba,
 Um governador de nome Georgi Abaschvíli.
 Era rico, um verdadeiro Crespo.
 Tinha uma mulher muito bonita,
 Tinha um filho robusto.
 Governador nenhum na Geórgia
 Tinha tantos cavalos na manjedoura,
 Tantos mendigos à sua porta,
 Tantos soldados a seu serviço
 Nem tantos solicitantes no seu pátio.
 Um homem como Georgi Abaschvíli, de que maneira descrevê-lo?
 Ele saboreava a sua vida.
 Por uma manhã de Páscoa,
 O senhor governador foi com todos os seus à igreja (MB: 51,52).

Esse início aponta também para a aplicação dialética do autor. A totalidade das relações sociais baseadas na exploração, para Brecht, só pode ser concebida se, juntamente com as posses do explorador (“Tantos cavalos”, “Tantos soldados”), forem incluídos elementos antagônicos (“Tantos mendigos”, “Tantos solicitantes”), que revelam a miséria do explorado. Sintetizando, esse tipo de relação social se dá porque o primeiro se apropria também do que deveria pertencer ao segundo, e se aquele “*saboreia a vida*” é porque este passa fome.

Apesar de ter sido formalizado na teoria de Brecht, o narrador como introdutor de cena já é encontrado, por exemplo, na fala em que o Coro explica a situação vigente e introduz Creonte, em *Antígona*, de Sófocles. Brecht, porém, intensificou a característica. A narração acima é interrompida por uma fala de pedidos de alguns mendigos e a ordem de um soldado, voltando em seguida e

dominando a cena. Assim é em toda a peça. Um pouco adiante, antecedendo a entrada de Grusche com um ganso empacotado e sua conversa com Simon, o narrador introduz: “um guarda do palácio graceja/ com uma moça da cozinha/ que vem do rio com um pacote pesado (MB: 56)”, matando o efeito surpresa, com o objetivo de alcançar o que Brecht teorizou como a “tensão relativamente ao andamento”, da épica, que deveria substituir a tensão dramática, sempre voltada para o clímax.

Não só ao menestrel, porém, é dada a função de narrador. Quando estoura a revolta, uma fala de Criados explica ao público o porquê do movimento: “Parece que ontem na capital se soube que a guerra da Pérsia estava definitivamente perdida. Os príncipes organizaram uma grande revolta. Dizem que o Grão-Duque já fugiu. Vão executar todos os Governadores. À arraia-miúda não farão nada. Tenho um irmão que é couraceiro.” (MB: 63).

Para explicar a contra-revolta, no quarto ato, Brecht também optou por um personagem coletivo e popular, Convidados do casamento de Grusche, e pela mesma estrutura de falas separadas por pontos, tornando as duas cenas referentes às revoltas idênticas, como que para reafirmar o que foi concluído pelos Convidados: “Agora tudo voltará a ser como dantes. Só que os impostos vão aumentar, pois temos que pagar a guerra” (MB: 121). Brecht apresenta, portanto, a guerra sob várias perspectivas. No âmbito dos poderosos, o Grão-duque deposto, que volta com o apoio dos inimigos persas, mostra que as disputas são apenas pelo poder, e que não há inimigos quando se pode lucrar. Iussup e Simon representam os soldados. Enquanto o primeiro optou por fingir uma doença durante anos, a fim de fugir do serviço militar, o segundo, que se apresenta como “abkommandiert” (enviado), deixa a noiva e arrisca a vida para garantir esse poder a quem domina; a fala de um dos Convidados esclarece essa situação: “arreios persas, que os soldados vendem ou trocam por muletas, às vezes. Os figurões podem ganhar uma guerra, mas os soldados sempre perdem, dos dois lados”. (MB: 122). E finalmente, a

postura do povo, que paga a conta da guerra.

Em outros momentos do texto, Grusche, Azdak, a Cozinheira ou mesmo Laurenti dividem com o menestrel a função narrativa.

Em várias passagens, o narrador de Brecht é ainda responsável por falas descritivas, em que o menestrel fala o que o público vê acontecer em cena. Uma dessas passagens é a que mostra Grusche com o menino, quando não consegue fugir e abandoná-lo:

Por muito tempo permaneceu ela sentada ao pé do menino.
E veio a tarde e veio a noite,
E veio a madrugada. Demasiadamente se demorou ali sentada
Demasiadamente olhou-o
A respiração tranqüila
As mãos pequeninas...
Até que ao romper da manhã,
A tentação tornou-se forte demais,
E ela se levantou, inclinou-se, tomou-o nos braços, suspirando.
E saiu com ele. (MB: 75)

Seguido da rubrica “ela executa o que o Recitante diz, com os gestos que ele descreve”. O narrador tem a função de quebrar a empatia que uma cena dessas geraria no público, e levá-lo a perceber o conflito que envolve fazer o bem em tempos difíceis. O autor fez com que Grusche passasse a noite toda ao lado da criança, que apesar de inocente, estava condenada pela maldade dos que detinham o poder. Salvar o menino representava arriscar a vida numa empreitada incerta, pois a criada fugiria com menos recursos que seus perseguidores. A bondade, nos tempos que Brecht procura descrever, pode gerar sofrimento e dor, por isso se torna fruto de análise e indecisão.

Também a função narrativa de *O círculo de giz caucasiano*, encontra correspondente na concepção de Lukács, para quem a narração “distingue e ordena”. Na fala que marca a conclusão da segunda parte da peça, o menestrel narra:

Os couraceiros levam o menino, o querido menino que tantos sacrifícios lhe custou.
A infeliz segue-o rumo à cidade – a cidade perigosa.
A mãe de sangue reclama a criança.
A mãe de criação comparece perante o Tribunal.
Quem vai decidir o caso? A quem será entregue a criança?

Quem será o juiz? Será bom? Será mau?
 A cidade arde em chamas.
 Na cadeira de juiz, quem está sentado? Azdak. (MB: 133)

Em uma fala, o autor dividiu o que seriam várias cenas, resumindo-as e ordenando-as em versos, a fim de organizar o enredo⁴⁶³. Brecht não inventou, mas aproveitou essa função em sua obra; neste caso, com o objetivo de dar ao público condições (ou liberdade, como preferia dizer) para refletir sobre o que foi apresentado e formar sua opinião. Essa fala de *O círculo de giz caucasiano* também apresenta a discussão dialética que permeia a peça, que é o questionamento quanto a quem teria a posse da terra: os que a herdaram por tradição, ou os que poderão fazer bom uso dela, sob a forma das duas mães e do menino. Contrapondo a “mãe de sangue” com a “mãe de criação”, o dramaturgo conduz à síntese apresentada na última fala narrativa da peça: “as coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor” (MB: 190). Em um exemplo de estudo dialético, Brecht orienta os atores a observarem o ponto de vista da criança, que merece ter a melhor mãe (ET: 246).

Ainda nessa segunda parte do texto, porém, uma função que raramente encontra outro referencial na dramática épica é dada ao narrador. Quando, no quarto quadro, *In den nördlichen Gebirgen (Nas montanhas do Norte)*, Grusche caminha em direção à casa do irmão, o menestrel descreve a sua caminhada e os seus pensamentos:

‘Quando eu entrar em casa de meu irmão’, dizia consigo,

⁴⁶³ O romantismo alemão tem um exemplo dessa situação; Tieck, em *O gato de botas*, dá essa mesma função a Hinze, quando o gato conta a respeito das caminhadas que fez, mas não foram apresentadas em cena, e do que fará, mas que também não é mostrado de forma dramática:

Wer etwas Wunderbares hören will, der höre mir jetzt zu. – Wie ich gelaufen bin! – Erstlich von dem königlichen Palast zu Gottlieb, zweitens mit Gottlieb nach dem Palast des Popanzes, wo ich ihn gelassen habe, drittens, von da wieder zum König, viertens lauf’ ich nun vor dem Wagen des Königs wie ein Laufer her und zeige ihm den Weg... (“Quem quer ouvir maravilhas, ouça-me agora. Como eu corri! Primeiro, do palácio real até Gottlieb, em segundo, com Gottlieb até o palácio de Popanz, onde o deixei, terceiro, de lá novamente ao rei, quarto, eu corro agora na frente do carro do rei, como um batedor, mostrando-lhe o caminho”). Tradução minha. TIECK, L. *Der gestiefelte Kater*. Augsburg: Weltbild, 2003, p. 51.

‘Ele vai levantar-se, abraçar-me.’
 Dirá: ‘És tu, mana? Há muito te esperava.
 Esta é a minha mulher querida. E esta propriedade
 Que ela trouxe como dote, com onze cavalos e trinta e uma vacas. Senta-te!
 Senta-te a nossa mesa e com teu filhinho e come’.
 (...) (MB: 105)

Da mesma forma, quando Simon volta da guerra, após a passagem lírica em que os dois conversam, mas não se entendem, o menestrel acode, revelando ao público os pensamentos de Simon: “Tantas palavras foram pronunciadas, tantas ficam por dizer./ O Soldado voltou. De onde voltou não diz. /Ouvi o que ele estava pensando e não disse: /(...)” (MB: 130)

E de Grusche: “A saudade era grande, todavia a moça não esperou até que ele voltasse. /O juramento foi quebrado. Por quê? A razão não foi revelada. / Ouvi o que ela estava pensando e não disse: / (...)” (MB: 131)

Essa mesma atitude narrativa, de revelar pensamentos, é observada na última parte, quando Grusche pensa a respeito do futuro de Michael em caso do menino enriquecer. Normalmente, quando o dramaturgo quer transmitir ao público o pensamento do personagem, recorre aos monólogos, e o teatro mundial apresenta inúmeros monólogos como exemplo de hibridismo épico ou lírico no drama. Nas falas apontadas acima, Brecht abriu mão dessa opção tradicional, e a onisciência do narrador brechtiano se mostra como mais um artifício criativo do autor para gerar o distanciamento entre o público e a cena.

A terceira parte da peça fala do juiz Azdak. No quarto quadro, *Die Geschichte des Richters* (*A história do juiz*), o narrador situa o público no tempo da peça, opina e introduz canções, ampliando ainda mais o leque de funções que Brecht buscou para alcançar os seus intentos. Em uma cena, Azdak assume o papel de introdutor e organizador da que se segue, dirigindo a atitude de Schauva, além de anunciar a canção: “(...) Meu avô sabia a canção que narrava as coisas que se passaram. Eu e meu amigo polícia vamos cantá-la pra vocês. (A Schauva) Segura bem a corda, isso faz parte da encenação.” (MB: 142)

Exatamente o mesmo que sua fala indica no final desse ato, antes de outra música: “(...) Pois o tempo da confusão e da desordem acabou, sem que tenham vindo os grandes tempos que encontrei descritos na canção do caos, canção que iremos cantar mais uma vez como lembrança desta época maravilhosa; senta-te e não massacres a música. Não receies que a ouçam, o refrão agrada sempre.” (MB: 165)

Lembrando que, em sua teoria, Brecht apontou que não havia nada mais ridículo do que um ator que passasse da fala à música de forma contínua, sem interromper a cena. A função de Azdak, nessas introduções, é realmente possibilitar a quebra no andamento do drama. Aliás, as canções que sucedem essas narrativas também são enquadradas no conceito de música que Brecht incluiu em seus escritos: uma música que comunique, comente e pressuponha o texto, no lugar da canção dramática, que o serve, intensifica-o e o impõe.

Ao apontar o tempo da confusão e desordem como caminho para os grandes tempos apresentados na *Canção do caos*, em contraposição aos da ordem que se instaurava e aterrorizavam o juiz, Brecht busca no público a síntese para a situação, conclamando-o a modificar o seu tempo, criando uma nova ordem, ou sistema de governo.

Se, de acordo com Diderot, o romancista “possui o tempo e o espaço que faltam ao poeta dramático”⁴⁶⁴, o dramaturgo épico aboliu essa carência, e a história do *Círculo de giz* se dá em dois anos. Uma das funções do narrador na trama é situar o público nesse tempo: “E entrou o país em guerra civil, / E o chefe do governo se achava inseguro. / E Azdak foi nomeado juiz pelos couraceiros, / E Azdak foi juiz durante dois anos.” (MB: 153)

Quando Aristóteles afirmou que, em uma obra dramática, o tempo deveria

⁴⁶⁴ DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F.F. de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 63.

se limitar a “um período do sol, ou pouco excedê-lo”, ele pensava na verossimilhança, fundamental para gerar o ilusionismo que a arte do drama preconizava. Como teatro antiaristotélico, Brecht não só amplia indefinidamente as marcas temporais, como também delimita esse tempo e apresenta ao público a longa duração de seu enredo. Para essa elucidação, o narrador é aproveitado. Em uma peça como, por exemplo, *Mãe Coragem*, o personagem é substituído por cartazes, que situam a platéia quanto ao ano em andamento na introdução de cada cena.

O narrador brechtiano também opina, deixando claro ao receptor a posição do autor, que no teatro épico pode estar presente em cena, ao contrário do dramático. Com formato idêntico à parábase de Aristófanes, em dado momento, o menestrel e os músicos interrompem a narrativa sobre as andanças de Azdak, e começam a aconselhar o público, quebrando a noção naturalista de quarta parede:

Se te avieres com o semelhante,
Afia tua foice bastante.
Deixa a bíblia que isso é leitura pra basbaque.
Nada de pródiga suntuosa.
As foices, assim, são milagrosas,
E crê às vezes no milagre o velho Azdak. (MB:160)

E finalmente, no quadro *O círculo de giz*, que representa a conclusão das peças que se delinearam até então, nada mais resta ao narrador do que concluir. Além de algumas características já apontadas, o menestrel, nesse ato, é o último que tem a palavra, utilizando-a de forma específica como síntese na dialética apresentada:

Vós, porém, que ouvistes a história do Círculo de giz,
Segui o conselho dos velhos:
As coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor.
As crianças, às mulheres de coração maternal, para que sejam bem criadas.
Os carros, aos bons condutores, para que a viagem seja boa,
E o vale, aos que o abasteçam de água, para que as colheitas sejam abundantes.
(MB:190)

Ligando, nessa fala, a história do *Círculo de giz* à dos camponeses do Cáucaso e finalmente ao público ou leitor, que é o alvo final do dramaturgo. Essa

fala marca a característica brechtiana de esclarecer o máximo possível sua intenção, para o que utilizou constantemente e intensamente a narrativa.

Além da utilização do narrador, outras características contidas na teoria do Teatro Épico podem ser observadas nessa peça. Um fator importante foi a caracterização dos personagens.

Como os de Aristófanes, os personagens brechtianos deveriam gerar distanciamento⁴⁶⁵, apesar de que, em comparações entre os dois dramaturgos, o leitor sempre deve ter em mente a diferença fundamental entre eles, decorrente dos contextos sociais em que viviam: enquanto Aristófanes escrevia em sua terra, de governo imperialista, Brecht era um exilado lutando contra a política imperialista de seu país.

Não é à toa que Azdak se apresenta como bêbado, com roupas de baixo esfarrapadas, “traços egoístas, amorais e parasitários”; para seu autor, “ele tinha que ser o mais baixo e mais degenerado dos juízes” (MB:200). Grusche não deveria ser melhor, o que se revelou um problema para Brecht:

Já não estou satisfeito com a gruscha do C (írculo de) G (iz caucasiano). ela devia ser simplória, uma besta de carga. devia ser mais cabeçuda que rebelde, mas dócil que bondosa, mais resistente que incorruptível, e assim por diante. essa simplicidade não devia passar por ‘sabedoria’(como quer o chavão), pois devia ser inteiramente condizente com a índole prática, até mesmo com a astúcia e o tino para as qualidades humanas. na medida em que carrega o selo do atraso de sua classe, grucha não devia se prestar tão facilmente à identificação (dos espectadores), para assim, em certo sentido, figurar objetivamente como personagem trágica (MB: 201).

Estranhamento, e não identificação, é o que deseja o teórico do Teatro Épico. Também conforme o método utilizado pelo comediógrafo grego, presente no teatro japonês e chinês, Brecht introduziu máscaras nos personagens que representavam a nobreza, aumentando ainda mais a distância entre eles e a platéia. As atitudes passivas dos papéis principais, como a aceitação do casamento por

⁴⁶⁵ Vide item 4.1.2 : Teatro da Grécia Antiga e Oriente.

parte de Grusche ou o medo de Azdak quando o antigo governo voltou ao poder são contrapostos às atitudes que o dramaturgo esperava do receptor do espetáculo. A vacilação do herói teria como alvo despertar a vivacidade do público, similarmente ao *Woyzeck*, de Büchner⁴⁶⁶. Para Brecht, o importante era mostrar o personagem como ser social, que deveria ser avaliado e questionado pelo público, não admirado e amado por ele.

O *Círculo de giz caucasiano* traz ainda um exemplo prático do que Brecht explicou várias vezes como objeto comum analisado de forma distanciada. Ruth Berlau, colaboradora de Brecht na peça, colocou esse objeto como algo “cotidiano”, que se torna “notável, atraindo uma atenção especial”⁴⁶⁷. Na primeira cena da fuga com a criança, a criada bate à porta de um Velho para comprar um pouco de leite para Michael; ao ouvir que o alimento custaria “três piastras”, isto é, o “salário de meia semana”, ela volta para o gramado em que deixara a criança, e colocando-o no colo, reclama: “Ouviste, Miguel? Três piastras! Isso está além das nossas posses. (Volta para trás, senta-se e dá o seio ao menino.) Vamos experimentar mais uma vez assim. Suga bem, pensa nas três piastras! Não tem nada lá dentro, mas tu te imaginas que estás bebendo, e isso já é alguma coisa (...)” (MB: 79)

O ato da amamentação, comum ao cotidiano de uma mulher, é apresentado de forma distanciada, ao ser transferido a uma pessoa sem leite, que precisa alimentar sua criança. Somente assim é possível que se avalie o peso social que essa atitude, até então vista como conhecida, pode ter numa sociedade em que nem todos têm acesso à comida. É o outro lado da situação apresentado dialeticamente. Assim, para Brecht, o palco começaria a ensinar.

Finalmente, à maneira do teatro Nô, que costumava incluir parábolas e

⁴⁶⁶ Georg Lukács comenta essa característica de Büchner em *Estética*. Trad. J. Muñoz. Barcelona/México: Grijalbo, 1970. Ensaio: *Realistas alemães Del siglo XIX (Büchner)*.

⁴⁶⁷ Vide capítulo dois, tópico *Brecht*.

provérbios em seu enredo⁴⁶⁸, *O círculo de giz caucasiano* possui uma série de ditados populares, que exemplificam a concepção brechtiana de *Gestus*, em que o teórico difere uma fala qualquer de uma expressão conhecida pelo povo. Como exemplo, separa a expressão bíblica: “se teu olho te incomodar, lança-o fora”, da frase com o mesmo sentido: “lança fora o olho que te incomoda”, apontando que a primeira é eficiente por mostrar primeiro o olho e apresentar o “lança-o fora” como surpresa, no final. A expressão bíblica faz parte, ainda, da vivência do povo, que lhe garante o conceito de *Gestus*. Falas como a de Simon: “Diz o ditado: quando o vento sopra, geme em todas as frestas de uma vez (CG: 251)”, trazem ao palco a sabedoria popular, clara ao povo como a mensagem que Brecht ansiava passar. Essas expressões, deslocadas das ruas, que é seu lugar de origem e vivência, e aplicadas ao palco, são *Gestus* e também atuam como ferramentas para a construção do distanciamento brechtiano, motivo final de toda a teoria do Teatro Épico.

⁴⁶⁸ Vide capítulo dois, tópico Teatro da Grécia antiga e oriente.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *Obras Completas: epístolas*. São Paulo: Das Américas, 1958. v. 10.
- ALMEIDA, M. C. *O auto vicentino*. In: *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-mar., 1983.
- ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. M.F.S. Silva. Lisboa: 70, 1989.
- _____. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Trad. M. F. S. Silva. Coimbra: INIC, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Trad. G. B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- BELLO, J.A. *Drama histórico: leitura metateatral de Brecht e Dorst*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Departamento de Letras Modernas, USP.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- _____, E. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BERLAU, R. *Lai-tu, a amiga de Brecht*. Trad. M. Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: de referência Thompson*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1992.
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BOOTH, W. *The Company we Keep: an ethics of fiction*, Berkeley: University of California Press 1988.
- BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Brecht, a estética no teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOSI, A. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BRECHT, B. *A mãe. Teatro Completo*. Trad. J. das Neves. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

- _____. *Alles was Brecht ist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- _____. Antígona de Sófocles. *Teatro completo*. Trad. Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. Baal. *Teatro completo*. Trad. Márcio Aurélio e Willi Bolle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Diário de trabalho*. Trad. R. Guarany e J.L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. v. 1.
- _____. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922, anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. H. Ramthun (Org.). Trad. R. Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- _____. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia.
- _____. *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- _____. *Gesammelte Werke 5 Stücke 5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- _____. *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Berlin und Weimar: Aufbau, 1989.
- _____. O casamento do pequeno burguês. *Teatro Completo* São Paulo: Paz e Terra.
- _____. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. G. Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. M. Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. Os fuzis da senhora Carrar. *Teatro completo* Trad. A. Bulhões. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Poemas 1913-1956*. 5ª ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. Senhor Puntila e seu criado Matti. *Teatro Completo*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Teatro Dialético*. Trad. L.C. Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. Um homem é um homem. *Teatro Completo* Trad. F. Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.
- _____. *Teatro dialético*. Trad. L.C. Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BÜCHNER, G. *A morte de Danton*. Trad. M da Silva. Rio de Janeiro: Technoprint, [18?].
- _____. *Woyzeck*. Trad. T. Redondo. São Paulo: Hedra, 2003.
- CAMPEDELLI, S.Y. *Literatura: História e texto*. Vol. 1. São Paulo: Saraiva, 1999. p. 104. v. 1.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. G. C. C. de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

CHIARINI, P. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CORNEILLE, P. *Horácio*. Trad. Â. L. Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

_____. *O Cid*. Trad. Â. L. Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

CRUZ, D. I. *O simbolismo no teatro português*. Lisboa: Biblioteca Breve. 1991.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. F. de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DORST, T. *Merlin ou a terra deserta*. Trad. L. Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

DÜRRENMATT, F. *Os físicos*. Trad. J. Marschner. São Paulo: Brasiliense, 1966.

ECKARDT, Wolf von & GILMAN, Sander L., *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum da Alemanha dos anos 20*. Trad. A. Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

ENGELS, F. *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã. Sobre religião*. s/t. Lisboa: Edições 70, 1975.

ÉSQUILO. *Agamenon*. Trad. M. O. Pilquério. Brasília: UnB, 1997.

_____. *Prometeu*. Trad. Guzik, A. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ESSLIN, M. *Brecht, dos males, o menor*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Teatro do absurdo*. Trad. B. Heliodora.. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Uma anatomia do drama*. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. M.G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *As fenícias*. Trad. M.G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. *As troianas*. Trad. M. G. Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Medeia*. Trad. A Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

EWEN, F. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. M. M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOETHE E SCHILLER. *Companheiros de viagem (Correspondências)*. Trad.: C. Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE J. W. *Egmont*. Trad.: H. Turelli. São Paulo: Melhoramentos, 1949.

GORKI, M. *Mãe*. Trad. F. Peixoto, J. C. M. Correa e S. Victorovna. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ENCICLOPÉDIA GRANDES PERSONAGENS: História universal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. v. 4.

HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico: Estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HEBBEL, F. *Judite*. Trad. C. A. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

_____. *Os nibelungos*. Trad. C. A. Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

HEGEL, G. W. F. *Estética: poesia VII*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.

_____. *Textos escolhidos*. Org. e trad. R. Corbisier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

http://195.23.65.13/porto2001/calendarios/junho/30_jun.html.

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/whitman.htm>.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d [18?].

INGARDEN, R. et. al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.

IONESCO, E. *O assassino*. Trad. L.N. Jorge. Lisboa: Presença, 1963.

_____. *O rinoceronte*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

JOYCE, J. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

KERMAN, J. *A ópera como drama*. Trad. E. F. Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KITTO, H. D. F. *Tragédia grega: estudo literário*. Trad. J.M. Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1972. v. 2.

LA VIEJA, LOPES de, M. T. *Figuras Del logos: entre la filosofia y la literatura*. México: Fonte de Cultura Económica, 1994.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. M. S. Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.

- LUKÁCS, G. *Goethe y su época*. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. M. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Vários autores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Estética*. Trad. J. Muñoz. Barcelona/México: Grijalbo, 1970.
- MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.
- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Edusp, 1989.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre a literatura e a arte*. Trad. Albano de Lima. Lisboa: Estampa, 1971.
- MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimesis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- _____. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOUSSINAC, L. *História do Teatro: das Origens aos Nossos Dias*. Amadora, Portugal: Bertrand, 1957.
- NAVES, M. Del C.B. *Semiologia de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- PASTA JUNIOR, A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.
- PATZER, G. *Georg Büchner: Woyzeck*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2001.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEACOCK, R. *Formas de literatura dramática*. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.
- PEIXOTO, F. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ José Álvaro, 1974.
- _____. *O que é Teatro?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Ópera e encenação*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- PESSOA, F. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1979. v. 1.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Trad. A. D. Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PLATÃO. *A república*. Trad. L. Vallandro. Coleção Clássicos de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

RIBEIRO, L. G. *Cronistas do Absurdo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCHUMACHER, E.; SCHUMACHER, R. *Leben Brechts in Wort und Bild*. Berlim: Henschelverlag, 1979.

SELANSKI, W. *Épocas da literatura alemã*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959.

SILVA, M. F. S. *Introdução a Aristóteles: As aves*. Lisboa: 70, 1989.

SILVA, V. M. de A. e. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988. v.1.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Brasília: UnB, 1997.

_____. *Édipo Rei*. Trad. G. Campos. Petrópolis: Vozes, 1974.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. C. A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SUZUKI, E. *Nô: teatro clássico japonês*. São Paulo: Do Escritor, 1977.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)* Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naífi, 2001.

TEATRO VIVO: introdução e história. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

THEODOR, E. *Perfis e sombras: estudos de literatura alemã*. São Paulo: EPU, 1990.

TIECK, L. *Der gestiefelte Kater*. Augsburg: Weltbild, 2003.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. E. A. Kozovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOUCHARD, P. A. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. P. P. de S. Madureira e B. Palma. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

VALENTIN, K. *Karl Valentin's Gesammelte Werke*. München: R. Piper & Co Verlag, 1961.

VASSALLO, L. O teatro medieval. In: *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan.-mar., 1983.

LIMA, V, H. C. de. *Escritos de filosofia II: ética e cultura*. São Paulo: Loyola, 1999.

WILLET, J. *O Teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar.